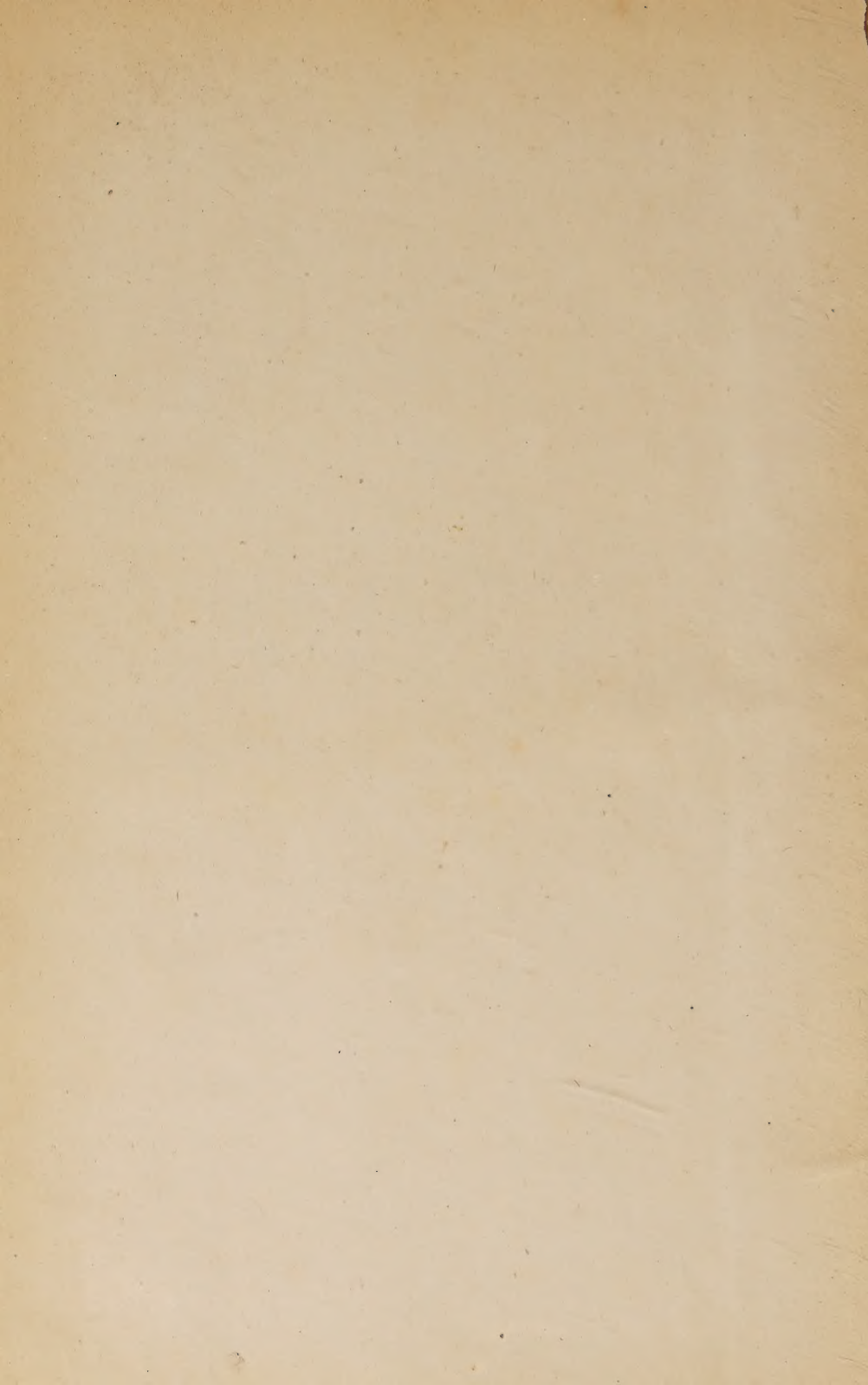


29005



Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.



Jahrgang 1874.

Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Stuttgart.

Verlag von J. F. Steinkopf.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Januar 1874.

Nr. 1.



Herausgegeben von

C. Grüneisen, R. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ein Rückblick auf die Wiener Weltausstellung.

Von G. M.

Die Weltausstellung in Wien ist geschlossen; schon kennet ihre Stätte sie nicht mehr; wo die Tausende aus aller Welt Zungen wogten und prangten, wird bald wieder Gras und Laub gewachsen sein im weiten Wiesenplan drunten am Donaustrande. Auch im Hinblick auf ihr Leben und Wirken mag es heißen: Wenn's köstlich gewesen ist, so ist's Mühe und Arbeit gewesen.

Das gewaltige Unternehmen, fast schwindelhaft groß, wirklich etwas babylonisch

angelegt, hat schwer gelitten an dem Gerichte, das über die Börsenspeculation hereinbrach, noch schwerer trug es an seiner eigenen Last.

Daß die Ausstellung zu frühe nach der letzten Pariser kam, ist ihr erster Fehler gewesen. Trotz aller Schnellebigkeit und, wenn der Ausdruck erlaubt ist, Schnellfahrigkeit unserer Zeit ist das wirkliche Fortschreiten kein so schnelles, daß die Ausstellung wesentlich neue, bahnbrechende Ergebnisse hätte aufzeigen können.

Daß sie zu groß angelegt war, darf als ihr zweiter Fehler bezeichnet werden. Echt orientalisirte wollte das deutsche Ost-Reich England und Frankreich überbieten durch riesenhafte Ausdehnung und Ausfüllung der Räume. Wenn Herodot mit Recht einen Hauptunterschied zwischen Persern und Hellenen darin sieht, daß bei jenen das Viele die höchste Geltung habe, so würde die Wiener Ausstellung den Charakter des Barbarischen gehabt haben trotz aller gelungenen Nachahmung hellenischer und römischer Kunst, welche aber nicht einmal dem Zeitgeschmack ein Genüge thut, denn japanisch und chinesisch — das ist heute wieder einmal Trumpf! Völlig bezeichnend für den Geist, in dem das Ganze gedacht und geführt war, ist die Rotunde als Herz und Haupt des Ausstellungsgebäudes gewesen. Die obere Trichterform so ohne idealen Schwung, so einfach unschön, daß sich gewiß ein Grieche und selbst ein Römer davor entsetzt hätte; der von ihr umschlossene und überdeckte ungeheure Raum aber nach oben so schlechthin zwecklos gesammelt, in der Tiefe aber so zweckwidrig verschleudert, daß er dem durch das schöne Portal Eintretenden wie eine kolossale Trödelbude sich darstellte. Da war so unharmonisch als möglich alles aufgestapelt, neben einer prächtigen Kanzel mächtige Seifenstände, neben einer schönen Orgel ein Aufbau von Modestoffen, neben einem edeln Gebilde schöner Kunst eine Auslage von Kupferrohren.

So war ein dritter Hauptfehler die unsäglich, ja unbegreiflich unbequeme Anordnung, welche jede Durch- und Uebersicht erschwerte und das Genießen der Herrlichkeiten zu einer sauern Arbeit, das vergleichende Studium fast unmöglich machte. Für die deutschen Reichsbürger kam noch hinzu, daß sie insonderheit als zum voraus geschlagene Leute in diesen endlosen Gängen und Quergängen, Höfen und Annexen sich verirren und verwirren konnten voll des unabweislichen Gefühls, daß unsere deutschen Reichskästen und -Schuppen dem Höhe- oder, wenn man lieber will, dem Tiefpunkte der Stillosigkeit und Unansehnlichkeit nahekommen. Das besiegte Oesterreich, das geschlagene Frankreich dagegen feierte Triumphe sowohl durch geschmackvolle Anordnung und Ausstattung, als durch wirkliche Leistungen in allem, was zumal dem häuslichen Leben Glanz und Behagen gewähren mag. Wie dieses mißachtete Oesterreich sich vorwärts gestreckt und aufwärts gereckt hat im Gewerbe und Kunstgewerbe! Wie dieses verdammte Frankreich aber doch an der Spitze der Völker marschirt durch die Gewalt der Mode, durch reizende Erfindung und blendende Gestaltung alles dessen, was dem modernen Menschen gefällt und sein äußeres Dasein schmückt! Paris und Wien gegenüber konnte Berlin auch im Gebiete des Schönen es nicht über die Kanonenrohre hinausbringen. Darüber, daß Frankreich Meister ist in allem, was Augenlust, Fleischeslust und Hoffart des Lebens betrifft, hat die französische Industrie- und Kunst-Ausstellung in Wien wieder vollgiltige Urkunde gewährt. Seit dem dreißigjährigen Unglück verarmt, verödet, sich selbst

entfremdet und an das Fremde hingegeben ist unser Deutschland, was Kunst und Kunst-Gewerbe betrifft, in tiefe Barbarei versunken. Es will und soll sich wieder daraus erheben, das häusliche und öffentliche Dasein wieder schöner schmücken mit eigenem und fremdem Gelde. Es wird noch lange brauchen, bis es englischem Comfort und französischer Eleganz gleichgekommen ist. Wohin aber wird es dann gekommen sein? Mit Schrecken erinnern wir uns, wie auf die Zeit reichster Bildung, auf die Pracht und Ueppigkeit der Renaissance, welche alles so heiter, zierlich und reizend gestaltete, auch im deutschen Bürgerhause wie im Palaste des Fürsten ein so tiefer Fall und Verfall gekommen ist. Wehe uns und unsern Kindern, wenn dem äußern Aufschwung, wenn dem Fortschritt in der Kultur, in der Verfeinerung und Verschönerung des Lebens nicht eine innere Vertiefung zur Seite geht und der materielle Glanz, der formelle Schein an die Stelle des wahrhaft Idealen, des allein Lebensfähigen und Lebenswürdigen treten sollte!

Für die bildenden Künste haben besondere Hallen schöne und würdige Räume geboten. Doch war auch im Haupt-Ausstellungsgebäude und in seinen Anbauten vieles verzettelt. Es ist hier nicht der Ort, die Leistungen der verschiedenen Völker, Stämme und Schulen im Gebiete der weltlichen Kunst, der Malerei und Bildhauerei insbesondere genauer zu verzeichnen oder näher zu besprechen. Nur so viel mag angedeutet sein, daß der Naturalismus und Cynismus namentlich bei Italienern und Franzosen das Aeußerste geleistet hat in dem, was überhaupt ausgestellt werden kann, aber nicht vor Augen gestellt werden sollte. Die französischen Säle waren so voll frecher Nacktheiten, daß eine anständige Frau oder Jungfrau sie kaum betreten konnte. In den herausfordernden Hetärenbildern, so wie in einer Menge anderer Gemälde, in welchen Wollust und Grausamkeit, Schlechtigkeit und Niederlichkeit sich in nichtswürdigster Weise mischt, in diesem sittlichen Schmutz, der mit raffinirter Virtuosität geschildert ist, hat die französische Malerwelt die Gedanken und Gelüste ihres argen Herzens warnend zur Schau gestellt. Man hat auch wohl bemerkt, wie die ganze französische Ausstellung von 1867 nicht so viele schamlose Bilder gezeigt hat, als die von 1873 in einem einzigen Saale. Schlimm, sehr schlimm, daß deutsche Federn in deutschen Blättern für jene Schmach kaum ein ernstes Wort fanden und nur voll Lobes über die technische Meisterschaft, den feinen Farbensinn, die Bravour des Vortrags, aber ohne Tadel über die Unreinheit des Sinnes und der Empfindung in der heutigen französischen Kunst sein konnten.

Daß zwischen und neben den Bildern, welche die Niedrigkeit und Schlechtigkeit des Menschen schildern, auch edlere waren, daß auch eine Anzahl ernst religiöser Bilder über den Rhein an die Donau gewandert sind, ändert den Gesamtcharakter der französischen Ausstellung nicht. Großentheils sind doch auch jene religiösen oder kirchlichen Gemälde ohne tiefen Gehalt und wirklich höhern Schwung nach handwerklichem Herkommen schaal und leer gemacht. Die innigeren und tüchtigeren sind nur vereinzelt Erscheinungen. Einzig in seiner Art ist der alte Großmeister der Erfindung und des Colorits, Delacroix, welcher in seinen alten Tagen, wie so mancher höhere Malergenius vor ihm, ein Michelangelo, ein Salvator Rosa, „den Frieden, den nicht Farb' und Meißel kann dem Geiste geben, bei jener Liebe sucht', die ausgebreitet die Arm' am Kreuz, um uns emporzuheben.“ Von Delacroix ist

ein Christus am Kreuz in wundervoller Farbenpracht und ein Christus im Schifflein ausgestellt gewesen, Bilder, welche des Meisters würdig sind. Die Cartons von Vermond, welche die Anbelung der Weisen, die Segnung der Kinder, die Stiftung des Abendmahls, die Darreichung der Schlüssel an Petrus und den Einzug Jesu in Jerusalem nach Art eines Triumphzugs darstellen; die Cartons von A. Deloir für die Kirche von Villette verrathen einen ernsten Sinn, einen klaren Geist, zwar kein tiefes, aber doch reines und gesundes Gefühl. So sind auch die Cartons von Dudinet für Glasgemälde in der Dreieinigkeitskirche zu Paris nennenswerth. Daß die Franzosen in der Glasmalerei selbst auch Meister und andern voran sind, zeigte sich in der besonders für diesen Kunstzweig gebauten Halle. Den Arbeiten von Clermont-Ferrand, von Lussion und Lefebvre, von Ottin, Chalin und Didron in Paris, von Bernard in Lyon und ihnen nach Dobbelaire in Brüssel kommen die Glasgemälde von Müller in Berlin, Helbig in Wien, Zettler und Kederer in München, Roth in Nürnberg nicht überall gleich.

Was die deutsche Plastik und Malerei betrifft, so hat sie in der Technik große anerkennenswerthe Fortschritte gemacht und kann sich darin mit der französischen wohl messen. Sie ist aber der französischen unendlich überlegen durch Wahrheit und Tiefe der Empfindung, durch maßvolle Haltung und Keuschheit des Sinnes. Unvergleichlich und unvergänglich sind Bilder, wie Feuerbach's Iphigenie, das Leichenbegängniß eines Kindes von Knaut, das Begräbniß eines Hausvaters von Bauthier, die Brüder und das Preis-Pferd von Defregger, der Erbprinz von Sallentin und andere solche echte Perlen deutschen Gemüthes in sorgfältigster und doch freier, frischer Formvollendung. Ein eigenthümlicher Zug der deutschen Malerei ist ihre Vorliebe für das Enge, Kleine, Private, was vielleicht nicht bloß davon herkommt, daß die Oeffentlichkeit, der Staat, die Kirche der bildenden Kunst so wenig oder nicht Raum und Lohn gewährt. Als größeres historisches Hauptbild ragte Piloty's Thuznelda durch ihre große stolze Haltung hervor, die uns in unserm bescheidenen Gefühle nur fast als gar zu stolz und selbstbewußt, als ein sich allzusehr brüsten-der Adel erscheinen will. Das Vor- oder Abbild einer christlichen Germania könnte jene Thuznelda jedenfalls nicht sein.

Aber wo war die wirklich christliche Germania, wo die eigentlich christliche deutsche Kunst in der Ausstellung von 1873 zu finden?

Einst war die religiöse Kunst ein Baum, unter dessen Zweigen die Vögel des Himmels wohnten. Sie hat die Welt erfüllt und erquickt Jahrhunderte lang. Noch im Anfang unseres Jahrhunderts hat sie in Deutschland neue verheißungsvolle Blüthen getrieben. Was sind heute die Früchte? Die Signatur unserer Zeit, wie sie sich in der Welt-Kunstausstellung zu Wien dargestellt, hat ein Kunstkritiker gezeichnet in folgenden, wie ein Gericht tönenden Worten. „Es möchte schwer fallen, irgendwo in der Welt schlagendere Belege als in der Ausstellung dafür zu finden, wie sehr das Christenthum sich im Bewußtsein der gebildeten Klassen ganz speciell aber in Deutschland und Oesterreich, vielleicht noch mehr als in den Ländern romanischer Zunge ausgelebt hat. Und diese Erscheinung steigert sich mit unerbittlicher Consequenz von Jahr zu Jahr, von einer Weltausstellung zur andern. Nicht nur, daß unter diesen Tausenden von Bildern die Zahl der religiösen überhaupt

so ganz außerordentlich klein ist, sondern die Lebenskraft in denselben nimmt noch entschiedener ab. Die religiöse Kunst ist Handwerk, ihre Typen sind Schablonen geworden. Außer ein paar kleinen, sehr alten Bildern des achtzigjährigen Führich und seinen noch ältern herrlichen Cartons ist in sämmtlichen deutschen Sälen fast nichts von christlicher Kunst, das eigentliche Lebenskraft zeigte, was dem innern Drang eines gläubigen Gemüths seinen Ursprung verdankte. Dagegen welche Fülle von Bildern, in denen die Entartung und Herrschsucht, der Eigennutz, die Heuchelei, die Gemüthshärte und Unduldsamkeit, die Lüsternheit und Schlemmerei der Geistlichen aller Confectionen, der katholischen natürlich voraus, mit aller Schärfe des glühendsten Hasses, mit dem schonungslosesten, vernichtendsten Spott wie mit drolligem Humor, aber fast immer mit Talent geschildert wird. Sie zählen geradezu nach Hunderten. Der Pfaffe kommt überhaupt fast nie gut weg und ich wüßte absolut gar keinen Stand oder Handwerk, das von der Kunst so unaufhörliche und vernichtende Angriffe erführe, und das in München und Wien weitaus am meisten.“

Gewiß hat die Kunst ein Recht, ja selbst eine Pflicht, eine schlechte, faule, lüsterne, weltförmige Geistlichkeit an den Pranger zu stellen und Blätter wie die Gartenlaube erfüllen ihren Beruf, wenn sie geflissentlich Bilder verbreiten, wie den am Weinsäß eingeschlummerten Kellermeister von Grayer, oder wie die herz- und theilnahmslos armen Karrenschiebern zuschauenden Männer der Kirche und des Ordens von der Hand des wüthendsten Pfaffenverfolgers, des Tyrolers Math. Schmidt. Wenn aber die Ungerechtigkeit zugleich so überhand nimmt, daß kaum ein Bild wie C. Hübner's Pfarrer, der der unglücklichen Mutter eines unehelichen Kindes in der Kirche zu Hilfe eilt, auch einen schönen Zug geistlichen Lebens und klerikalen Wirkens darstellen mag, so ist die Liebe zu dem Amte und zu dem, der es verkündigt, allerdings zum Tod erkaltet. Wo dann immer die Schuld liege, die Thatfache ist schwer und bedenklich genug für alles Christenvolk.

In der That, so lieblich Abraham die Engel begrüßt in Neher's Gemälde, oder der Engel die Violine spielt vor der Maria und dem Kinde in des Düsseldorfers Karl Müller Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, so würdevoll und geistvoll der Naturalismus in Ed. v. Gebhard's Abendmahl sich ausdrückt, so edel und groß ein Schüler Führich's, Mayer, eine Scene nach der Kreuzigung, und Bendenmann die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft darstellt, so schön die heil. Familie von Correns, so edel fein der harmherzige Samariter von Bildhauer Rundtman in Dresden und die Hagar mit Ismael von Wittig gebildet sind — man möchte nur alle die 14 Nothhelfer, welche Beyrer von München in altgothischem Style ausgestellt hat, zu Hilfe rufen für die heilige Kunst, die zu dieser unserer Zeit in den letzten Nöthen zu sein und von der profanen nahezu verdrängt scheint. Mehr als alle leeren Kirchen hat diese Kunstausstellung die Abwendung der heutigen Bildung von der positiven Religion, von dem Glauben der Väter bekrundet. Die Maler malen, was man ihnen aufträgt und abkauft. Der Zeitgeist aber, welcher von religiösem Bild und Sinnbild nichts sehen noch verstehen will, bindet und lähmt auch ein künstlerisches, für jene idealen Darstellungen wohlangelegtes Gemüth. Die Kirche kommt der bildenden Kunst, die bildende Kunst der Kirche nicht mit Ehrerbietung und Handreichung zuvor: beide haben den Schaden davon.

Doch hat die Kirche, die Gemeinde Christi, ihre Verheißung und das Evangelium ist und bleibt eine Gotteskraft zur Befeligung der Menschheit. Diese aber muß durch rationalistische und naturalistische Zeiten, das Evangelium muß durch den Streit der Meinungen und durch das Gericht des Zweifels hindurch und Perioden äußerster Veräußerlichung müssen tieferer Verinnerlichung Bahn machen. Wenn die Erde lange genug sich von der Sonne entfernt hat, wird sie von dieser doch wieder angezogen, erleuchtet, erwärmt und mit neuen Blüthen und Früchten gesegnet. Der Gott des Evangeliums ist ein Gott der Hoffnung. Auch die Hoffnung auf eine Rückkehr der Gebildeten unseres deutschen Volkes zu dem Urquell seines tieferen Gemüthes und seiner edleren Begeisterung wird nicht zu Schanden werden. Denn Gott wird auch seine Deutschen nicht verlassen, ob sie gleich von ihm wichen, wie der verlorene Sohn, dessen Geschichte Meister Fährich so köstlich geschildert hat. So unharmonisch und vielfach unerquicklich die Stimmung war, mit der wir diese Weltausstellung durchliefen — dort hinten in einem stillen Winkel, wohin der Fuß der rauschenden, gaffenden Menge nicht leicht kam, vor den Originalzeichnungen des Meisters zu der unvergleichlich schönen Parabel fanden wir etwas vom Frieden Gottes mitten in der friedlosen Zeit und Welt.

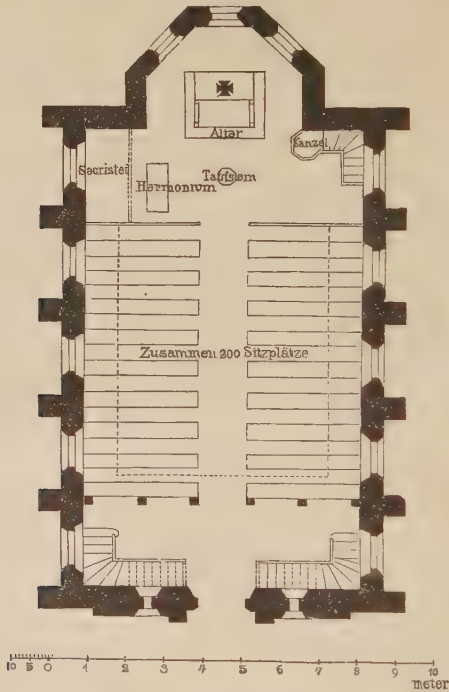
Die neue Waldenserkirche zu Klein-Villars.

Von Dollinger.

Unter den deutschen Ländern, in welchen die um ihres evangelischen Glaubens willen von den Herzogen von Savoyen aus ihren heimatlichen Alpensthälern Vertriebenen gegen das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts gastliche Aufnahme und Herberge suchten, war es nächst der Pfalz, wo man aber aus politischen Gründen wegen des zwischen Frankreich und dem Kaiser ausgebrochenen Krieges die schon vorbereitete Ansiedelung wieder rückgängig machte, auch Württemberg gewesen, das aus confessioneller Eifersucht gegen die calvinistisch gearteten Flüchtlinge unter den drohenden Gutachten des Kanzlers Johann Adam Osiander und der übrigen Tübinger Theologen den guten Willen des damaligen Administrators Friedrich Carl zu lähmen mußte, so daß die bereits 1688 zuerst nach Kirchheim gewiesenen, dann in der Gegend von Maulbronn und namentlich auf der Markung des jetzigen Villars eingezogenen Waldenser sich zum Abzug rüsten mußten. Wie viel besser ging es jenen, welche den weiten Weg von Basel den Rhein hinab bis Germersheim und von da zu Fuß über Frankfurt am Main, Marburg, Cassel und Sondershausen der Einladung des großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm II. von Brandenburg, der selbst dem reformirten Bekenntniß ergeben und ein ebenso gottesfürchtiger als politisch weitschauender Fürst war, folgten. Diese kamen zuerst in das durch mehrere Feuersbrünste heimgesuchte und von einem namhaften Theil seiner Bevölkerung verlassene Stendal, die spätere Geburtsstätte Winkelmann's und die Heimat der Vorfahren Bismarck's, und richteten sich hier, freilich nicht ohne man-

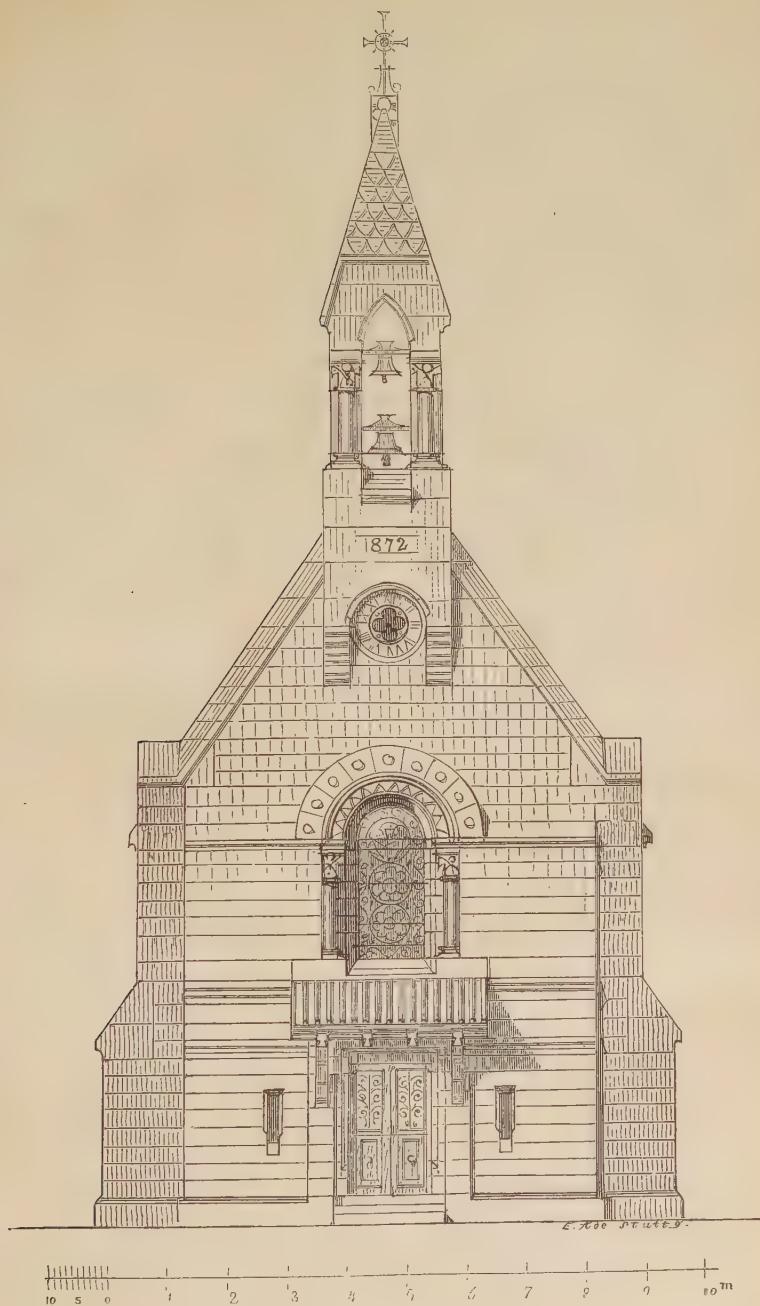
Herlei Mühsal, auch gottesdienstlich ein. Von da aus verbreiteten sie sich über Burg, Spandau, Magdeburg, Halle u. a. D. Mittlerweile hatten aber die nach der Schweiz zurückgekehrten Thalleute sich mit den seither in den eidgenössischen Cantonen Verbliebenen um den Genfersee her wieder vereinigt und eine Schaar, von den Einen zu 4000, von Andern zu 8—900 Männern berechnet, unternahm unter der Anführung des Heinrich Arnaud jene glorreiche Rückkehr in ihr Vaterland, welche von diesem selbst in einem Buche, welches dem nunmehr volljährig gewordenen und in die Regierung eingetretenen Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg gewidmet ist, geschildert wurde. Derselbe, um 1641 in den Thälern oder in der Markgraffschaft Saluzzo geboren, hatte in Basel die Theologie studirt, hierauf jedoch in Holland unter Wilhelm von Oranien Kriegsdienste genommen und sich später an die Spitze seiner Landsleute zur Wiedereinnahme der ihnen ent-rissenen Heimat gestellt. In der Nacht des 16. August 1689 warfen sie sich auf die Kniee zum Gebet, fuhren von Rhon über den See und betraten in Chablais den savoyischen Boden. Zwischen den nahen piemontesischen und französischen Truppen bestiegen sie auf unwegsamen Pfaden muthig das Gebirg. In Aval konnte Arnaud zum ersten Mal sich für drei Stunden in ein Bett legen, nachdem er acht Tage und Nächte lang unausgesetzt über den Seinigen gewacht und keiner Ruhe, kaum einiger Speise genossen hatte. So drangen sie über La Balsille unaufhaltsam vor, warfen feindliche Züge nieder oder nahmen sie gefangen und erreichten am 31. August die Stadt Bobi. Allmählig sammelten sich rings um sie her zwei Heerhaufen, deren Zahl auf 22,000 Mann stieg. Arnaud mußte sich auf der Höhe von Balsille verschanzen. Die Gegner, mit schwerem Geschütz und anderen Mitteln der Belagerungskunst versehen, rückten dem Zufluchtsorte der 400 noch übrigen Waldenser immer näher. Dies währte über den Winter bis zum Ende des April, wo es in der äußersten Noth dem ebenso klugen als kühnen An-führer gelang, seine Schaar durch Klüfte in nächtlicher Weile das Gebirge herabzu-leiten. Sie gelangten unter furchtbaren Anstrengungen und Entbehrungen bis in das Thal von Angrogna, wo ihnen der Commandant von Vigeraux im offenen Kampfe erlag und, ihr Gefangener geworden, von der Abneigung des Herzogs von Savoyen gegen das Bündniß mit Ludwig XIV. erzählte. Wirklich wurde ihnen von Victor Amadeus II. Friede angeboten und zunächst Bobi zum Aufenthalt an-gewiesen. Arnaud durfte aus dem Munde des Fürsten selbst die beruhigende Zu-sicherung vernehmen. Derselbe hat sich wirklich mit Spanien und Deutschland in den ersten Tagen des Juni vereinigt, die in den Gefängnissen und auf den Ga-leeren schmachtenden Waldenser freigegeben und ihnen die väterlichen Wohnsitze wieder eingeräumt. Die dankbaren Waldenser, durch den Zuzug vieler Landsleute auch aus deutschen Landen und sogar aus dem Brandenburgischen, wie auch aus Württemberg verstärkt, leisteten ihrem Landesherren in den darauffolgenden Kriegs-jahren die wichtigsten Waffendienste und ließen sich die Bearbeitung des ver-wüsteten Heimatlandes und den Wiederaufbau der zerstörten Wohnsitze nicht ver-drießen. Da gelang es der hinterlistigen Politik Frankreichs und dem Andrängen der römischen Curie abermals, den charakterlosen Herzog in den Dienst ihrer In-teressen zu ziehen und zum Treubruch gegen seine reformirten Unterthanen zu be-

stimmen. Im Jahr 1696 wurden alle, die ihren Glauben abzuschwören sich weigerten, auf's Neue verbannt. Bereits früher hatte jedoch Heinrich Arnaud, der unterdessen sich in den Thälern wieder ausschließlich seinem geistlichen Berufe zu widmen anfang, aber eben dadurch den Nachstellungen des römischen Clerus sich ausgesetzt sah, so daß ein Preis auf seinen Kopf gesetzt worden war, die Flucht heimlich ergreifen müssen. Im Jahr 1698 erschien er als einer der drei Abgeordneten in Stuttgart, um über Unterbringung einer größeren Anzahl seiner in die Schweiz geflohenen Volks- und Glaubensgenossen mit Eberhard Ludwig zu unterhandeln. Erst im folgenden Jahr indessen gelang es der Fürsprache des auf den englischen Thron gestiegenen Oraniers und des Kurfürsten Friedrich III. von Brandenburg, die stets wieder auftauchenden confessionellen Bedenken zu überwinden. Am 27. September 1699 erschien der herzogliche Concessionsbrief, welcher die Verfassung, das



Recht und die Privilegien der württembergischen Waldenser festsetzte. Diese selbst hatten sich gegen ihre Zerstreuung unter die älteren lutherischen Gemeinden des Landes gestraubt. Man wies ihnen unbebaute Landstrecken zumal längs der badi-schen und pfälzischen Grenze in den Oberämtern Calw, Baihingen, Maulbronn, Brackenheim und Neuenstadt an. Sie selbst übertrugen auf einen Theil ihrer Ansiedelungen die Namen der verlassenen Heimatsorte. So entstanden auch ein Groß- und Klein=Villars, zwischen welchen Knittlingen gelegen ist. In der Nähe von Klein=Villars lebte Arnaud in Schönenberg als Pfarrer, zugleich des benachbarten Queyras oder Dürrenmenz, und blieb zwölf Jahre lang der Moderator der Wal-densersynode. Am 8. September 1721 ist er im Alter von 80 Jahren gestorben. Unter der Kanzel der Schönenberger Kirche ist sein Grab, mit der Aufschrift be-

zeichnet: Valdensium Pedemontanorum Pastor nec non Militum Praefectus
Henricus Arnaldus sub hoc tumulo jacet. In seinem Kirchspiel wirkte der



älteste der ihn überlebenden drei Söhne, Scipio, fort. In Schönau hatte man
schon 1701 eine ärmliche Kirche erbaut, welche noch steht. In dem nahen Klein-

Willars aber kam es erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts (1737) zum Kirchenbau, nachdem kurz vorher die Franzosen, die in's Land gefallen waren, auch hier geplündert und gewüthet hatten. Das Gebäude war klein und eng mit einem Dachreiter auf dem First. Der Ort, der bei 221 Einwohnern nur eine einzige Straße von niedlichen einstodigen Häusern bildet und von Obstgärten eingeschlossen liegt, hat eine geordnete Bevölkerung von aufgeweckten Leuten, die sich noch immer mehr oder weniger von der schwäbischen Umgebung nicht unbortheilhaft unterscheiden. An ihrer kirchlichen Sitte und Sprache, an ihren eigenthümlichen bürgerlichen Ordnungen hielten sie bis in's dritte Zehentheil des gegenwärtigen Jahrhunderts fest. Es war jedoch für ihre Prediger wie für die Gemeinden nur eine Wohlthat, als auf der Synode in Stuttgart vom Jahr 1822 der Anschluß der Waldenser an die Anstalten und Einrichtungen der Landeskirche, doch mit Beibehaltung ihres Abendmahls-Ritus, zu Stande kam; ein Anschluß, der sich später nur für Stuttgart und Cannstatt wieder löste.

Im Jahr 1871 ließ die nach Delbronn eingepfarrte Filial-Gemeinde Klein-Willars sich von einem Wandwerkmeister den Plan zur besseren Wiederaufrichtung ihrer baufälligen Kirche entwerfen. Diesen Entwurf erhielt von Seiten des evangelischen Consistoriums der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs im November desselben Jahres zur Begutachtung. *) Weil aber die Zeichnung auf den ersten Eindruck sich als unschön und unzweckmäßig auswies, veranlaßte der Vereinsauschuß eines seiner technischen Mitglieder, den Professor Dollinger von der Bauschule des Stuttgarter Polytechnikums, zur Bearbeitung eines anderen Entwurfs. Im Laufe des Januar 1872 wurde dieser neue Bauplan der Oberkirchenbehörde empfehlend vorgelegt. Die Gemeinde Klein-Willars nahm denselben mit Freuden an. Am 1. Mai ward der erste Spatenstich gethan zum Fundament. Am 7. Juli fand in Gegenwart des Architekten die feierliche Grundsteinlegung statt. Noch nicht waren volle sieben Monate verflossen, als auch die Einweihung des vollendeten Baues für den Gottesdienst am 2. Februar 1873, dem vierten Sonntag nach Epiphaniä, zugleich dem in Württemberg noch gefeierten Lichtmeßtage, erfolgen konnte. Dem consecrircnden Dekan Kornbeck von Knittlingen standen dabei die beiden Geistlichen von Delbronn, der Mutterkirche von Willars, und von dem nahen Maulbronn zur Seite. Die Predigt hatte Pfarrer Paret von Delbronn gehalten.

Die neue Kirche, im Rundbogenstyl mit ebenso edeln als schlichten Verhältnissen erbaut, hat eine Höhe von 12½ Metern, einschließlich des Giebelaufsatzes, in welchem die zwei Glocken frei über einander hängen, 20 M., eine Länge des Schiffs im Lichten von 10, einschließlich des Chores von 12½ M., eine Breite von 7½ M. Das Schiff hat eine Holzdecke, welche sich zur Erhöhung des Kirchenraums in das Dach erstreckt, so daß die Construction des letzteren im Inneren theilweise sichtbar ist. Der Sitzplätze sind es gegen 200, welche zum Theil auf der Empore angeordnet sind. Das die Orgel vertretende Harmonium hat seinen Ort aus Gründen der Nützlichkeit nicht auf der Westempore, sondern nördlich im Schiff neben dem

*) Christl. Kunstbl. 1873 Nro. 11, S. 163.

Triumphbogen zwischen Sakristei und Taufstein erhalten, damit je am andern Sonntag, wo der Pfarrer ausbleibt und an seiner Stelle der Organist und Cantor Gebet, Schriftabschnitt und eine Predigt vorzulesen hat, derselbe in der kürzesten Entfernung von dem einen zum andern Platz und wieder zurück sich begeben könne. Das Material ist in der Nähe gebrochener Sandstein.

Man erkennt an dem einfach schönen, steinernen Altar, auf dessen Vorderseite ein Kreuz hervortritt, und an dem bronzenen Crucifix von Belargus in Stuttgart, an den gemalten Chorfenstern von Wilhelm in Stuttgart, an den nach der Kirchenzeit wechselnden grünen, rothen und schwarzen Paramenten den vortheilhaften Einfluß der lutherischen kirchlichen Sitte. Denn seitdem vor fünfzig Jahren das Patois aus der Schule, die französische Sprache aus der Kirche verschwunden ist, haben sich die Waldenser allmählig auch an den lutherischen Katechismus, an den Act der Beichte, an die Communion im Altar gewöhnt und halten nur noch am Brechen des gesäuerten Brotes fest.

Um der unbemittelten Gemeinde für ihren Kirchenbau zu Hilfe zu kommen, hat das Consistorium eine Kirchencollecte im ganzen evangelischen Land angeordnet, welche einen Gesamtbetrag von 5482 fl. abwarf. Aus dem noch bestehenden reformirten Kirchenbaufonds wurde die namhafte Summe von 3000 fl. gereicht. Das königliche Ministerium des Kirchen- und Schulwesens bewirkte einen Beitrag aus der Staatskasse im Betrage von 900 fl. Das Uebrige, was zu dem gesammten Bauaufwande von 13,400 fl. erfordert wurde, mußten die Gemeindeangehörigen aufbringen. So steht nun das freundlich würdige Kirchlein im heiteren Sonnenschein auf seiner weithin sichtbaren Höhe und grüßt nach Süden herab die auf der nahen von Stuttgart nach Bruchsal führenden Eisenbahn südlich Vorüberfahrenden mit einem Sursum corda.

G.

Der Felsendom und die heilige Grabeskirche zu Jerusalem.

Der Vortrag, welchen über vorstehendes Thema Professor Adler zu Berlin am 18. Januar 1873 für den wissenschaftlichen Verein daselbst im Saale der Singakademie gehalten hat, ist im 188. Hefte der von Virchow und Holzkendorf herausgegebenen gemeinverständlichen wissenschaftlichen Vorträge veröffentlicht und durch zwei beigelegte Lithographien veranschaulicht worden. Der Redner hatte im Jahr 1871 von Kaiser Wilhelm den Auftrag erhalten, in den Orient zu reisen, um eine Aufnahme des Johanniter-Hospital-Terrains zu bewirken. Bei diesem Anlaß, dessen Gunst durch den Ruhm der deutschen Siege auf französischem Boden erhöht worden war, gelang es nicht nur, von dem 91jährigen griechischen Patriarchen Kyrillos die Erlaubniß zur genauen Besichtigung der Grabeskirche zu erhalten; die gleiche Förderung gewährte für Haram und Felsendom der türkische Gouverneur Halim Pascha.

Den Lesern des Christlichen Kunstblattes ist schon im Jahr 1868 No. 4—6

durch den in der heiligen Stadt heimisch gewordenen Stadtpfarrer Wolf in Rottweil die Geschichte der neueren dortigen topographischen Forschungen und Entdeckungen vorgeführt worden. Der gebildete Architect aus Berlin faßt in seinem Vortrag den Verlauf des Studiums und den Gegensatz der Meinungen schärfer und durchsichtiger bis auf die Gegenwart zusammen, begründet sodann seine eigene Ueberszeugung und wirft einen lehrreichen Blick auf die Bedeutung, welche beiden Bauwerken, der Grabkirche und dem Felsendom, in der Entwicklungsgeschichte der späteren christlichen Baukunst zumal des Abendlandes zukommt.

Die von den christlichen Wallfahrern aufgesuchte Grabeskirche ist auch literarisch seit dem Stiftungsbau unter Constantin 335 bis zu dem Brande von 1808 und dem Kuppelneubau vor fünf Jahren wohlbekannt. Der Felsendom aber auf dem Haram, der Bergfläche des Salomonischen Tempels, ist mit seinen Anfängen in Geheimniß gehüllt. Seit der Wiedereroberung Jerusalems durch Saladin blieb den Christen siebenhundert Jahre lang das Betreten dieser Stätte bei Todesstrafe untersagt. Man sah nur einen gewaltigen achteckigen Unterbau auf hoher Terrasse, darüber einen mit kleinen Fenstern besetzten Cylinder und zuletzt eine mächtige bleigedekte Kuppel. Alle Formen und der Ueberzug mit schimmernden Fayenceplatten sprachen für arabische Herkunft. Daß und wie unter der von Säulen getragenen Kuppel eine Felsenplatte lagere und in ihrem Schooß eine Höhle liege, bestätigten die Zeichnungen eines spanischen Renegaten im Anfang unseres Jahrhunderts. 1833 beschäftigten sich zwei Engländer, Catherwood und Arundale, in der Verkleidung ägyptischer Ingenieure, mit der Aufnahme des Haram und seiner Baulichkeiten. Ihre Aufzeichnungen machten aber nicht das Aufsehen, welches zehn Jahre später der Bombaykaufmann Fergusson durch eine 1847 erschienene Schrift erweckte, worin er zu beweisen suchte, der Felsendom gehöre zu den Bauanlagen Constantins und die jetzige Grabeskirche, die ja auch Fels und Kuppel darbietet, sei eine spätere Nachahmung, die, nach dem Verluste des alten Heiligthums auf dem Haram, an einer andern Stelle errichtet worden sei, um den Nachfragen der Pilger zu genügen. Unter den Vielen, welche seitdem für und wider Fergusson auftraten, hebt der Redner den französischen Grafen Du Vougé und den Münchener Professor Sepp hervor. Vougé erklärte die Grabeskirche für ächt und den Felsendom für einen nach der Besitzergreifung Jerusalems durch den Islam entstandenen und im Wesentlichen wohl erhaltenen arabischen Bau. Sepp suchte auszuführen, daß zwar die Grabeskirche ächt und unverfälscht, aber auch der Felsendom als ein christlicher Kirchenbau anzusehen sei, welchen Justinian auf dem Platze des Salomonischen Tempels als eine zweite Hagia Sophia in der heil. Stadt errichtet habe.

Adler zeigt nun im Hinweis auf die beiderseitigen Grund- und Aufrisse und mit Besprechung aller Einzelheiten, welche sich im Complex besonders der Grabeskirche vorfinden, sowie nahe liegender Architecturreste, welche durch den preussischen Consul Schulz aufgefunden wurden und in welchen man Fragmente der Propyläen des Constantinbaues erkennt, daß die jetzige Grabeskirche auf ihrer alten ursprünglichen Stelle stehe, und daß, obschon eine Zerstörung des Felsengrabes, in welchem Jesus gelegen, durch den von Jahrzehent zu Jahrzehent gesteigerten Fanatismus eines leidenschaftlichen, von Partei- und Sektentwesen zerrissenen Volkes, gefürchtet

werden mußte, es gleichwohl nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich sei, daß die Grabeskirche noch heute auf jener denkwürdigen Stätte des Todes und der Auferstehung Christi erbaut sei. Er bedauert dabei, daß durch den Brand von 1808 und durch die rohen russischen Restaurationsarbeiten so Manches von der früheren Architectur theils verloren gegangen, theils auf's Unwürdigste entstellt worden sei. Der Gipfel dieser pietätlosen Gesinnung liegt in dem Umstande, daß, hart neben der Golgathakapelle und durch eine Thüre mit dieser Stätte der Pilgerandacht verbunden, die Griechen ein Refectorium zur Kaffeekneipe hergerichtet haben. In diesem gemeinen Stüde wenigstens ist die seit 1000 Jahren dogmatisch und liturgisch erstarrte orthodoxe Kirche den Ansprüchen des fortschreitenden Zeitgeistes gerecht geworden.

Auch der Felsendom in seiner großartigen und doch einfachen, harmonischen Anlage wird von dem Redner anschaulich beschrieben. Für den Muhamedaner ist der Ort heilig, weil daran das größte Wunder des Islams, die Himmelsreise des Propheten hastet. Aber die Verehrung dieser Stätte reicht noch weiter hinauf. Auf dem hervorragenden Felsen, den die Kuppel bedeckt und in dessen Tiefe ein Wasser abfließt, scheint unzweifelhaft der Brandopferaltar des jüdischen Tempels gestanden zu haben. Trotz späterer Erneuerung einzelner Bestandtheile, namentlich des untern Säulenfranzes, des Tambours und der Holzkuppel, einer der ältesten Holzstructuren der Welt aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, ist im Uebrigen der erste Stiftungsbau noch übrig und reicht laut einer langen kufischen Inschrift in die Epoche des Khalifen Abd-el-Melek von 688—91 hinauf. Diese Inschrift nennt sogar den arabischen Architekten Jezid-ibn-Salam nebst seinen Söhnen als Meister. Der ältesten arabischen Baukunst sind auch die hier verwendeten Holzanfer eigenthümlich, während man schon zu Justinians Zeit in den christlichen Ländern sich der quadratischen Eisenanker bediente. Dagegen stand den Erbauern des Felsendoms die bereits über dem Felsen der Grabkirche errichtete Kuppelrotunde vor Augen, deren Programm sie in's Octogon mit beinahe gleichem Durchmesser übersezten. Der Felsendom ist mithin für den jüngsten Forscher eine Ableitung der Grabeskirche, aber eine durch die Frische und Energie des jugendlich aufstrebenden Volksgeistes der Araber bereicherte und vervollkommnete Ableitung.

Die ungemein lesenswerthe Schrift von billigstem Preise empfiehlt sich insonderheit für geistliche und Lehrer-Kreise und wird zur Aufklärung der Topographie der heiligsten Stätten wesentlich beitragen. Von weiterem Interesse ist alsdann auch der Schlußabschnitt über den Einfluß, welchen beide Denkmäler nach außen hin auf die spätere Architectur auch in Deutschland ausgeübt haben. Unter den Abbildern der Grabkirche befinden sich St. Michael in Fulda aus dem 9., Weilburg an der Lahn und Drüggeste in Westphalen aus dem 12. Jahrhundert. Auch begnügte man sich andeutungsweise mit einer Wiederholung des Felsgrabes selbst, wie zu Gernrode, Constanz, Magdeburg, Görlitz und in der Gertrudskirche zu Wolgast. Der Felsendom, der in der Kreuzfahrerzeit den Tempelherren zufiel, ist in Kirchen und Kapellen dieses Ordens zum Vorbilde genommen worden. Leider haben viele dieser Bauten das Loos der Vernichtung des Ordens theilen müssen. Doch sind immer noch einige, wie zu London, Brindisi, Segobia, Laon, so zu Metz und

Nolmar vorhanden und ein schwacher Nachklang aus dem 14. Jahrhundert ist der eigenartige zwölfeckige Bau des Stiftes Ettal in Bayern. Der idealste Kirchenbau nach diesem Muster ist Titurs Grab-Tempel, welchen Karl IV. auf seiner böhmischen Karlsburg zu verkörpern suchte. Ein freies Nachbild hat auch Raphael in seinem Gemälde der Vermählung der Eltern Jesu (sposalizio in der Mailänder Brera) gegeben. Der Felsendom hat endlich als der älteste hochemporgehobene Kuppelbau in aller Einfachheit und Schönheit solcher Umrisslinien die schon auf assyrischen Reliefs des 10. vordchristlichen Jahrhunderts vorkommenden kuppelförmigen Dächer früherer Zeit übertroffen und hinter sich eine Reihe der kühnsten Riesenwerke an den Domen von Pisa und Florenz, in St. Peter zu Rom, St. Paul zu London, St. Haak zu Petersburg bis hinüber zu den Kuppelkirchen von Newyork und St. Francisco gezogen. G.

Der Altar der evangelischen St. Johanneskirdje in Hedgingen.

Solchen Altar besitzt die evangelische Gemeinde zu Hedgingen in ihrer kleinen aber würdigen gothischen Johanneskirche, von welcher schon früher in diesen Blättern (1869) berichtet worden ist. Der freundlichen Mittheilung des dortigen Geistlichen, Herrn C. Sachsse, verdanken wir die besondere Notiz, daß bei einem Besuch der Königin Augusta von Preußen in der evangelischen Kirche zu Hedgingen im Oktober 1867, wo zugleich die Burg Hohenzollern vollendet und die evangelische Christuskirche daselbst in Anwesenheit beider Majestäten eingeweiht worden ist, ein von Professor Eberlein in Nürnberg gefertigter Entwurf zu einem Altaraufsätze solchen Beifall gefunden hat, daß auf Befürwortung seiner Gemahlin der König die Ausführung dieses Werks auf seine Kosten befahl. Am 22. März v. J., als dem kaiserlichen Geburtstage, wurde nun das von Eberlein, dessen Arbeiten für die Vollendung der Christuskirche auf der Burg Hohenzollern bereits früher (1870 Nr. 1) erwähnt worden sind, mit anderen tüchtigen Kräften ausgeführte Werk zum erstenmale der evangelischen Gemeinde in Hedgingen zur Erbauung dargeboten. Auf dem bisher einfachen Altartische, dessen einzigen Schmuck ein durch hohes Alter merkwürdiges romanisches Crucifix als Geschenk des vollendeten königlichen Erbauers der Kirche, Friedrich Wilhelm's IV., ausmachte, erhebt sich nun der in edelstem gothischem Style ausgeführte Altaraufsatz, ruhend auf einem kostbaren Untersatze mit den Symbolen des heiligen Abendmahles, Aehre und Traube, darauf sich ausbreitend zu einem Altarschreine mit einem größeren Oelgemälde, die Auferstehung Christi vorstellend, auf Goldgrund, mit zwei Seitenflügeln mit verwandten kleineren Darstellungen und in einen kühn emporstrebenden Fialenbau mit dem die Spitze krönenden Kreuze auslaufend — das ganze Werk vom Fuße des Altars bis zum Kreuze von der ansehnlichen, jedoch den übrigen Verhältnissen durchaus entsprechenden Höhe von 28 Fuß, der Höhe des berühmten in Holz geschnitzten Hochaltars in der Herrgottskirche zu Göggingen (in Württemberg), welcher einst der dortigen evangelischen Gemeinde um kein Gold feil gewesen ist, als ihn König Ludwig für

die Aukirche in München gewinnen wollte. Das Hauptgemälde unseres Altars, dessen Gegenstand für eine evangelische Kirche so passend (Röm. 44, 9; 2. Cor. 4, 5) der auferstandene Herr ist, wie auch die kleineren Darstellungen auf beiden Seitenflügeln, zwei Jüngergestalten nach Joh. 20, 3 und zwei Frauengestalten nach Marc. 15, 47, schließt sich ganz an den Bericht des Evangelisten an. Der evangelischen Auffassung finden wir es besonders entsprechend, daß wir auch ohne die traditionelle Siegesfahne der in königlichem Purpurmantel dem Grabe entsteigenden Gestalt es anfühlen: „Es ist der Herr“, auch daß von den Engeln, welche z. B. auf den Dürer'schen Auferstehungsbildern in den beiden Passionen fast in zu großer Menge sichtbar sind, nur der sparsame Gebrauch gemacht ist, den die Evangelisten selbst machen, ferner, daß es auch nicht des Anblicks der zu Boden gestreckten Kriegsknechte bedarf, um die Majestät des Vorgangs zu empfinden, endlich sind der evangelischen Auffassung entsprechend da wo sonst etwa die vierzehn Nothhelfer zu sehen sind, an der Predella einfach die Symbole der evang. Abendmahlsfeier angebracht. Wenn wir endlich noch die in dem gothischen Oberbau trefflich in Holz geschnitzten Rundfiguren, Gott Vater mit dem Symbol des heil. Geistes, der Taube und zwei anbetenden Engelsgestalten dazunehmen, so bietet sich uns in Gemälde und Sculptur eine zusammenhängende Darstellung einer der großen Hauptthatfachen unsres Heils dar, wie sie in der oberen und unteren Gemeinde mit immer neuen Zungen gefeiert und gepriesen wird, „bis daß der Herr kommt.“ Wahrlich ein bedeutungsvolles „Bekenntniß“, wenn wir uns erinnern, aus welcher Hand die Stiftung kommt, in einer Zeit mancherfacher Glaubenskämpfe, bedeutungsvoll auch an dem Orte, wo es ausgesprochen wird, nämlich in der evangelischen Kirche einer kleinen Diasporagemeinde.

Dem reichen Inhalt entspricht nun aber, wie wir kaum noch zu sagen für nöthig finden, die Form, in welcher er uns geboten wird, in jeder Beziehung werthvoll und kostbar, wobei an nichts gespart ist, was dem hohen Stifter nicht Ehre machen würde, vollkommen würdig der ausgezeichneten Kräfte, die dabei thätig gewesen sind, des Ortes und der Stadt, welche dieses Werk geliefert hat, so wie einst eben von dort die berühmtesten Altarwerke der vereinigten Malerei und Bildschnitzerei in den besten Zeiten dieses Kunstzweigs ausgegangen sind. (Daß auch ein Werk aus der Peter Vischer'schen Erzgießerei in Hechingen sich befindet, ist schon früher (Jahrg. 1869) bemerkt worden.) Wer freilich, wie wir in dem evangelischen Südwestdeutschland, von Haus aus nur einen einfachen Altartisch gewöhnt ist, der mag fast betroffen stehen vor der königlichen Pracht, in welcher uns dieser Altar entgegenleuchtet in dem ganzen Glanz polychromer Bemalung, gediegener Vergoldung, wetteifernd gleichsam mit den leuchtenden Glasgemälden daneben und dahinter, welche je nach der Beleuchtung ein wunderbares Farbenspiel auf den Gestalten des Altars hervorbringen, das eine, die Sculpturen, erinnernd an die Kunst des Nordens, das andere, das Gemälde, welches den Hauptraum einnimmt, zugleich an die Kunst des Südens. Erbaut aber wird sich jeder fühlen von einem Werk, das einzig vielleicht dastehend in unserem südwestlichen evangelischen Deutschland, vollkommen ebenbürtig ähnlichen Werken, welche man sonst nur in den berühmten Domen des Mittelalters zu sehen gewöhnt ist, evangelischen Inhalt mit

classischer Formvollendung vereinigt und deßhalb wohl auch eine evangelische Predigt in goldener Zunge genannt werden darf. Wer sich nicht bloß zu erbauen, sondern auch zu belehren das Bedürfnis hat, findet endlich hier die beste Gelegenheit, angesichts zweier hervorragend schönen Beispiele, des Altartisches in der evang. Kirche auf der Burg Hohenzollern und des Altarauffazes hier in der Johanneskirche, für die eine oder andere Form sich zu entscheiden oder beide unter Umständen als gleichgeeignet für den evangelischen Cultus zu finden, wie sie ja geschichtlich auch auf evangelischem Gebiete gleich berechtigt sind. Dem Einwand, daß etwas zu schön, zu reich für uns sei, den man oft hört, sobald es sich um einen Schmuck für unsere evangelische Kirche handelt, darf man hier, wo man einer königlichen Stiftung gegenüber steht, glücklicher Weise nicht begegnen. Es gehört freilich zu dem seltenen Reichtume des beschriebenen Altars, daß in Folge der nicht zu umgehenden Aufstellung nun das kostbare Glasgemälde mit einem sehr schönen Crucifixus auf glühendrothem Teppichgrunde durch den zierlich gegliederten, hoch sich aufbauenden Altarschrein noch deutlich genug hindurchscheint. Es wird dadurch ein ähnlicher Eindruck auf den Beschauer hervorgebracht, wie auf den Hörer, wenn in der Passionsmusik des S. Bach über den gewaltigen Tonmassen eines doppelten Chors am Eingange der cantus firmus des deutschen Agnus Dei, „Lamm Gottes u.“ sich noch deutlich genug vernehmen läßt.

B.

Köln.

Chronik.

Glasmalerei. Die in No. 9 S. 144 des Chr. Kunstbl. vom J. 1873 gegebene Nachricht über die Glasgemälde des Kölner Doms ist dahin zu berichtigen, daß die Malereien des Westportals im Auftrage der Kronprinzessin von Preußen von dem in Lübeck lebenden Maler Julius Milde componirt und unter der Leitung dieses Künstlers in Lübeck, wo die alte Glasmalerei niemals ausgestorben war, ausgeführt worden sind. Cornelius, welchem in jener Angabe der Entwurf zugeschrieben war, steht mit dieser Arbeit in gar keiner Beziehung.

Denkmäler. Die Bildsäule Dante's, von Angelini und Solari, ist auf der Piazza del Marcabello zu Neapel aufgestellt worden.

Die

Gold-, Silber- und Seiden-Stickerei-Manufaktur

von

Pauline Bessert-Nettelbeck in Berlin

Hausvoigteiplatz No. 1

empfiehlt sich sowohl zur **Anfertigung sämtlicher Kirchen-Stickereien** in gediegender und sorgfältigster Ausführung, als auch zur **completen Fertigstellung der Bekleidungen.** —

Die Firma wurde unter Anderem auf der **Ausstellung von Kirchlichen Kunst- und Gewerbe-Erzeugnissen zu Hohenstein i. S.** mit einem Preise und auf der **Wiener Weltausstellung** mit der **Verdienstmedaille** ausgezeichnet. Dieselbe erfreut sich der besten Empfehlungen des hiesigen Christl. Kunstvereins, der sämtliche ihm zugehenden Anfragen resp. Bestellungen zur directen Erledigung überreicht. —

Kirchlich stylisirte Muster nebst Kostenanschlägen werden auf Wunsch sofort eingesandt.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Februar 1874.

Nr. 2.



Herausgegeben von

C. Grüneisen, R. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 fr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die illustrierte Bibel

des Brockhaus'schen Verlags in Leipzig.

Die gründliche Ueberschau der neueren Bilderbibeln und Bibelbilder, welche die Jahrgänge 1860 und 1861 des Christlichen Kunstblattes aus der Feder des nunmehrigen Prälaten von Merz in Stuttgart enthalten, beschäftigte sich eingehender im August 1860 mit dem Unternehmen der J. G. Cotta'schen Verlags-handlung in Stuttgart und München, welches nach vierjähriger Vorbereitung im Jahr 1854 erschienen ist und beide Testamente der heiligen Schrift durch dritthalbhundert

Holzschnitte nach Zeichnungen deutscher Künstler aus der klassisch christlichen Schule, darunter der berühmtesten Meister, unter welchen wir nur Julius Schnorr von Carolsfeld, Overbeck, Steinle, Bendemann, Gustav Jäger, Rethel und Strähuber nennen, erläutert und verherrlicht. Diese deutsche Prachtbibel, welche in einer größeren und kleineren Ausgabe mit würdigster typographischer Ausstattung dargeboten und seitdem in einer zweiten Auflage erneuert worden ist, ein Werk, welches der verewigte Georg von Cotta mit besonderer Liebe begonnen und hinausgeführt hat und dessen er sich mit vollem Recht als eines Segens für sein vieljährig unermüdliches Tagewerk erfreuen durfte, ist neuerer Zeit in den Verlag von F. A. Brodthaus übergegangen und wird so eben aus dessen Offizin in dritter Auflage veröffentlicht. Die erste Lieferung ist vor Weihnachten 1873 ausgegeben worden. Das Ganze wird voraussichtlich etwa 30 Lieferungen umfassen und vollständig 5 Thaler kosten, während der Preis der einzelnen Lieferung 5 Silbergroschen (eine halbe Mark) beträgt. Die deutsche Bibel empfiehlt sich gerade durch den Geist und Charakter auch ihres künstlerischen Schmucks für deutsche, zumal evangelische Familien, und dies um so mehr gerade in der jüngsten Zeit gegenüber der so ganz davon verschiedenen, bei allem noch so glänzenden Talente des routinirten französischen Künstlers die heiligen Geschichten und Personen maßlos verweltlichenden Dore-Bibel, deren Bilder durch ihre Vorliebe für das Nebensächliche, durch ihr Haschen nach Ueberraschung, durch ihre gesuchte Brillanz in auffallendem Gegensatz mit dem schlichten Texte der biblischen Erzählungen, vollends in der einfach schönen und erhabenen Sprache der Lutherischen Uebersetzung stehen. Wir erinnern hierbei an das treffende Urtheil, welches Professor Voltmann in Karlsruhe darüber in No. 2 des Christlichen Kunstblattes v. J. 1870 gefällt hat. Für den Text der vorliegenden neuen Auflage der nunmehr Brodthaus'schen Bibel ist, wenn wir das Programm recht verstanden haben, die unter der Fürsorge der Eisenacher Konferenz der evangelischen Kirchenleitungen bereits im Neuen Testamente vollendete, im Alten jedoch dermalen noch in Arbeit begriffene Revision in Aussicht genommen. Da die sämmtlichen Bibelanstalten, auch die britische und auswärtige in England, sich einstimmig für den Druck der in Halle revidirten Bibel des Neuen Testaments vereinigt haben und kein Zweifel dazwischen treten darf, daß auch das Alte Testament nach Verfluß etlicher Jahre von den namhaftesten deutschen Schrift- und Sprachforschern in gleicher Güte und mit zarter Schonung des sonst unerreichten Originals zu Stande kommen werde; so hoffen wir, daß auch hier nicht nur dem Satz der neutestamentlichen Schriften der neue Canstein'sche Text zu Grunde gelegt, sondern später, d. h. für eine weitere Auflage, zu der es in nicht zu entfernter Zeit kommen muß, auch die Revision der Uebersetzung der alttestamentlichen Bücher durchgeführt werden wird.

G.

Restaurationen in der Kirche zu Pohnen in Mecklenburg.

Von den drei bedeutenden Klosterstiften, welche Mecklenburg-Schwerin konsevirat hat, ist Dobbertin das bedeutendste. Die Besitzungen des Klosters liegen

zerstreut im ganzen Land. Dobbertin selber mit hochragender Kirche, leider im Anfang des Jahrhunderts schlecht restaurirt, eine der edelsten Backsteinrohbauten der besten gothischen Bauperiode, seinem stattlichen Amtshause, Residenz des Klosterhauptmanns, den vielen theils älteren, theils modernen Wohnhäusern der Stiftsdamen, und namentlich seiner ausgezeichneten Baumpflege, überall bewundert man wunderschöne Prachteremplare von Linden, Buchen, Eichen und andern Baumriesen, die augenscheinlich gehegt und gepflegt werden; an den Ufern des See's wandelt sich's unergleichlich unter ihren ehrwürdigen Baumwipfeln, Dobbertin selber bildet einen sehr eigenartigen Baukomplex in anziehendster Landschaft.

Der dreißigjährige Krieg verwüstete Mecklenburg mehr wie irgend ein anderes deutsches Land und legte seine Städte und Dörfer in Schutt und Asche und dezimirte seine Bevölkerungen — die heutige spärliche Einwohnerschaft datirt vornämlich noch daher.

Eine Menge von Ortschaften sammt ihren Kirchen gingen bis zur Erinnerung verloren — und wo die meist kolossalen Dachstühle der Kirchen im Brande die Gewölbe zerstört hatten, wurden da, wo man die Ruine später wieder für den Gottesdienst herzurichten suchte, nur flache Decken nothdürftig eingezogen. Aller Wand- und Fensterschmuck verschwand spurlos und nur verstümmelt erstanden Altäre und einzelnes kirchliches Mobiliar, bald aber total überwuchert von der Alongenperrücke und dem Zopf. —

Eine der best erhaltenen Landkirchen unter dem Patronat Dobbertin's wurde mir voriges Jahr zur Restauration übergeben.

Rohmen — in alten Urkunden Lumen, Richtung genannt, heißt der Ort unweit Güstrow.

Die mäßigen Hügelwellen tragen hier nur wenigen Wald und der Boden ist mager, ein kleiner See füllt die Tiefen und aus den etwa 20 Gehöften, die behaglich sich am See in einer geschützten Mulde hügelaufrwärts gelagert, ragt stattlich der einfache Kirchenbau. Das Bauernhaus hat die alte sächsische Anlage; auf dem Dachgiebel nistet gegenüber den zwei Pferdeköpfen der Firs, vielerorts der Storch, und hin und her, namentlich um den Friedhof, stehen uralte, meist gut gewachsene Linden.

Die Kirche ist wie fast alle Dorfkirchen dort nicht aus Ziegeln, sondern aus Feldsteinen gebaut.

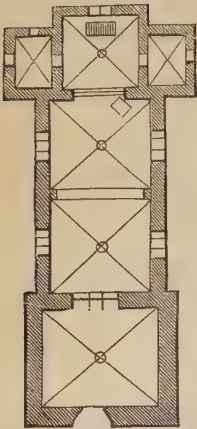
Im Grundriß reiht sich an das Thurmquadrat das Schiff an, aus 2 Quadraten gebildet, dann hinter dem Triumphbogen das Altarchorquadrat etwas kleiner und niedriger, alles überwölbt durch gute Kreuzgewölbe mit Rippen aus Formziegeln und schmucklosen Schlußsteinen; sämmtliche Fenster, allemal drei schmale Schlige unter einem Spitzbogen geordnet — im Chor unter einem Rundbogen — die gut gegliederten Fenster- und Thürlaibungen ebenfalls aus Formziegeln; aller plastische Schmuck fehlt.

Das Mauerwerk, aus Feldsteinen, erraticen Granitblöcken, wirkt von außen gewaltig; der buntfarbige, scharfbrüchige Granit glitzert in der Sonne und fordert zu geognostischen Studien auf. Eine solche Mauer macht den Eindruck, wie die Berge Gottes unverwundlich zu sein, und ermangelt auch nicht der Zierlichkeit, in-

dem die bedeutenden Fugen durch schwarze in den Kalk eingedrückte Kiesel mosaikartig ausgelegt sind.

Heute noch ist diese hübsche Technik den dortigen Maurern geläufig.

Nach außen bestrebte man sich Fläche zu bauen, also die ebne Seite eines Blocks benutzte man zur Außenfläche — ließ dann Ecken, ja ganze Steinmassen ungenirt an der Innenseite der Wand überstehen, und so war es nöthig, im Gegensatz zu den gleichzeitigen Ziegelrohbauten, welche unverhüllt überall das Material zeigten, die Feldsteinmauer innen zu verputzen. — Allemal aber, wo Putz war, malte man auch, hier aus ästhetischen Gründen deshalb, um die Unebenheiten vergessen zu machen. —



So fand ich denn auch unter 2—300jährigen Tünchehäuten in Vohmen ein vollständiges Dekorations-Princip sozusagen intakt — und einen ansehnlichen Cyclus biblischer und legendarischer Darstellungen.

Mit großer Weisheit an Gewölben und Wänden vertheilt ein leichtes Vinien-Ornament, roth mit etwas grün staffirt und nicht sehr ausgeführt, aber mit Eleganz gemacht; zierliche Ranken in kühnen Zügen, alle im Dreiblatt endend und gesiebert. Man kann mit einfacheren Mitteln nicht lebendiger wirken.

Ich schabte hin und her in den vielen Monumenten des Landes an der Tünche herum und fand ähnliche Motive der Dekoration vielerorts.

Die Vohmener Bemalung datirt etwa aus dem Jahr 1450. Der Styl der Bilder (Bilder und übriger Schmuck wurden zusammen gemalt — dasselbe Material, ja dieselbe Hand ist zu erkennen) erlaubt auch ohne beglaubigte Dokumente diese Zeitbestimmung. Renaissance-Elemente kommen noch gar keine vor, sondern durchweg ältere Anklänge, sogar einige mit Pietät konservirte Stücke einer weit älteren Bemalung.

Ich versuchte es wiederholt dieser primitiven Bemalung mehr auf die Spur zu kommen, konnte es aber nicht ohne Schädigung des Vorhandenen, und hatte Grund zu glauben, daß die alie Malerei vielleicht durch Brand fast ganz zerstört gewesen.

Indem ich die Reihe der Darstellungen durchgehen werde, sei bemerkt, wo die alten Spuren auftreten.

Ich restaurirte im selben Material des Vorgefundenen, auf dem trockenen, schon durch Farbe gedeckten Putz mit Kalkfarben. Die ältere Bemalung scheint mir die sorgfältigere Technik des al fresco auf den nassen Mörtel gewesen zu sein.

Ob schon ziemlich nachlässig und wahrscheinlich sehr rasch gemalt, deuten diese Malereien auf imposanten Kunsthintergrund hin, zeigen eine Sicherheit und gewähren ein so gutes Gesamtbild, daß ich vor Ungeduld zitterte, auch anderswo, namentlich in den sorgfältiger errichteten Riesenbauten der vielen Ostseestädte die Tünche beseitigen zu dürfen. Hin und her war es schon mit mehr oder weniger Glück geschehen — z. B. in Wismar; der unbegreifliche Unverstand und die Indolenz haben aber die zu Tage tretenden Heiligengestalten wieder neuerdings über-

tünchen heißen. In Doberan soll nun die sehr werthvolle Bülow-Kapelle restaurirt werden. Es sind ausgeführte Wandmalereien des 13. Jahrhunderts. Eines wird das Andere anregen und wir werden es hoffentlich noch erleben, daß allmählich sich Schleier um Schleier lüften und wir ein anschaulicheres Bild der malerischen Thätigkeit aus diesen architektonisch wichtigsten Zeiten erhalten. —

Die Anordnung der Bilder ist wie folgt. Nur das Gewölbe über dem Altar hat figürliche Darstellungen, und das rothe Rankenornament weicht hier einer in anmuthiger Freiheit sich entwickelnden Darstellung des jüngsten Gerichtes.

Christus als Weltenrichter in lichtrothem Mantel, vom streng typisch gebildeten Haupte rechts die Lilie, links das Schwert ausgehend, auf doppeltem Regenbogen thronend, die Erde zum Schemel seiner Füße, rechts die Jungfrau Maria, links Johannes der Täufer, hinter Maria die Himmelsthür, der heilige Petrus und eine Schaar Seliger unbekleidet eingehend, dieses Bild der Himmelsthüre uralt; hinter dem Täufer der Höllendrache, ein Gewimmel Unseliger von Teufeln in den flammensprühenden mit langen Zähnen bewaffneten Schlund gezerzt. Dieses Bild nicht primitiv, sondern durchaus geläufiges Motiv, wie es Dürer z. B. behandelt. Reizend sind zwei Engel, welche aus dem rothen Linienbouquet des Schlusssteins ihre Posaunen herab erschallen lassen.

Der Cyklus der biblischen Darstellungen, eine reiche Passionsgeschichte, der man es ansieht, daß Passionsspiele den Maler zu den sehr dramatischen Bildern lebhaft angeregt hatten, beginnt auf der Wand hinter dem Altar, der Ostwand, geht nach links zuerst in einer untern Reihe und in der obern dann nach rechts bis zur Westwand, der Thurmwand, wo jetzt die Orgelempore und das Orgelprospekt die Bildfläche verdecken.

Nro. 1 war nicht mehr erkennbar, ich mußte neuschaffend vorgehen und malte: Christus wäscht dem Petrus die Füße, auf dem beigefügten Schriftband die Worte: „wen ich nicht wasche, der hat kein Theil an mir.“

Nro. 2 das Abendmahl, theilweise vorhanden, der Herr mit dem Verräther in die Schüssel tunkend, auf dem Spruchband: „der mit mir isset, wird mich verrathen.“ Diese beiden ersten Bilder im Chorraum deuten auf den eben dort aufgestellten Altar und Taufstein als die beiden Sakramentsstätten.

Nro. 3 Christus im Gebetskampf am Ölberg, die drei schlafenden Jünger, der tröstende Engel, Alles leidlich erkennbar.

Nro. 4 der Kuß des Verräthers, der eifernde Petrus fast durchweg neu geschaffen.

Nro. 5 Christus vor Caiphas.

Nro. 6 Christus vor Herodes.

Nro. 7 Christus vor Pilatus, „ecce homo.“

Nro. 8 Pilatus wäscht sich die Hände — Christus wird weggeschleift. Alle diese Bilder fast erloschen.

Nro. 9 der Dorngekrönte im Purpurmantel mit dem Rohrsepter; auf dem Schriftbande: „Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen.“

Nro. 10, an der Südwand des Schiffes, die Kreuztragung, Simon von

Ayrene, Veronica; dieses Bild war am besten erhalten von allen. Das Veronica-Tuch ganz alt und fast intakt: eine Renaissancekanzel hatte gerade die Veronica gedeckt und geschützt — der Kanzel wurde eine andere Stelle am Triumphbogen angewiesen; auf dem Schriftband: „Er ist um unserer Missethat willen verwundet und um unserer Sünde willen zerschlagen.“

Nro. 11 die Kreuzannagelung, nur theilweise vorhanden, sehr schön zuschauende, mitleidige jugendliche Soldaten im kleidsamen Costüme des 14. Jahrhunderts; auf dem Schriftbände: „Die Strafe liegt auf Ihm, auf daß wir Friede hätten und durch Seine Wunden sind wir geheilet.“

Nro. 12 das Cruzifix. Maria und Johannes Ev. rechts unter dem Kreuz und Kriegsknechte, welche um den auffallend am Boden ausgebreiteten heiligen Rock würfeln; links der bekennende Hauptmann und Pharisäer. Auf dem Schriftbände: „Mußte nicht Christus solches leiden und zu Seiner Herrlichkeit eingehen?“

Hiermit schließen die biblischen Darstellungen, welche restaurirt wurden: die große Darstellung der Thurmwand, Kreuz=Abnahme, blieb unrestaurirt. Auf der Nordwand des Schiffes, welche weit mehr gelitten, als die Südwand, fanden sich Spuren des Sündenfalles, des St. Christophorus und einer heil. Magdalena, ganz unbekleidet von Engeln gehoben.

Nur den großen Christoph restaurirte ich; er mißt eine ganze Menge von Ellen und wurde sofort Aller Liebling, die Bauern wurden nicht müde sich vom Herrn Pastor oder von mir seine schöne Geschichte, ihre Geschichte, vorerzählen zu lassen.

Den Zenith des Triumphbogens nahm ein heil. Georg ein; das lebensgroße Pferd und der riesige Drache gerade mitten im Kirchenraum störten gewaltig; ich malte ihn tiefer seitwärts mehr nach unten, wo mir nur 2 Figuren gänzlich verloscht waren, und an seiner Stelle komponirte ich das Lamm mit der Siegesfahne, umgeben von den vier Evangelisten=Symbolen. Rechts und links abwärts folgen sich, hineingestellt in die rothe Kante, Maria mit dem Christkind in einer Strahlenglorie, St. Barbara und der heil. Georg, auf der andern Seite St. Catharina und zwei Bischöfe, welche der Pastor von Rohmen St. Augustin und Ansgar benamt hat. —

Im Ganzen restaurirte ich 111 Figuren. —

Anstatt des verstümmelten und verzopften alten Altarschreines, innen Sculpturen vergoldet — die Muttergottes und Heilige — die Thüren zopfig bemalt, welchen wir als Antiquität an einer Seitenwand aufstellten, ward ein ganz neuer Altar hergestellt, ohne hohe Rückwand, mit würdigem Leuchter- und Crucifixschmuck; das Crucifix von einem intelligenten güstrower Holzbildhauer geschnitzt; die schönen Paramente lieferte Beck aus Herrnhut. —

Ein werthvoller Rest der alten bunten Fenster diente als Muster, nach welchem sämmtliche Fenster neu beschafft wurden. Mit starkem englischem Glas ward eine kostbare Wirkung hervorgebracht; wie Edelsteine wirken die Ornamentfenster des Chores; die des Schiffes sind einfacher. Glasmaler Schulz in Leipzig lieferte sie sämmtlich.

Kanzel, Orgelempore und Orgelprospekt, alles wurde, so wie theilweise das Gestühl, aus Eichenholz solid und stilgerecht nach Entwürfen des Herrn Architekten

Möckel in Zwickau erneut und man kann nichts Schmutzeres und Festlicheres sehen, als nach ihrer Verjüngung die Lohmener Kirche in ihrem vielsagenden Schmutz. — Den Herren Provisoren des Dobbertiner Klosters gebührt gerechter Dank dafür, daß sie sich in großer Generosität für dieses Werk interessirt haben. Möge Lohmen lebhaftere Anregung werden für ähnliche Arbeiten an den bedeutenden Monumenten des Landes.

Dresden, Oktober 1873.

CXA.

Franz G. F. Schläger,

weisand Dr. theol. et phil., Senior ministerii und Pastor primarius zu Hameln,
geb. zu Quidborn im hannov. Wendlande 27. Juni 1781,
gest. zu Hameln 22. Oktober 1869.

Das Leben des Mannes, welchen die Stätte seiner fast fünfzigjährigen Wirksamkeit mit Aufrichtung seines Standbildes ehren will, ist keines von denen, welche mit gewaltigen Thaten oder schöpferischen Gedanken den Gang der Geschichte in neue Wege zwingen. Ein kurzer biographischer Text zu seinem hier dargebotenen Bilde kann für weitere Kreise bedeutsame Momente seines äußern Lebens kaum hervorheben. Nach einer in einfachen Verhältnissen seines Dorfes und Elternhauses durchlebten Kindheit, welche jedoch dem ganzen Leben durchweg die Richtung auf das Gesunde und Ungekünstelte gab, nach guten lernfrohen Schuljahren auf dem Gymnasium zu Hageburg, nach einem frischen und tüchtigen Studentenleben in Göttingen, wurde der junge Mann, der sich selbst für den Ernst des geistlichen Amtes noch gar ungeeignet vorkam, bei dem damals wie jetzt vorhandenen Mangel an Theologen schon im 25. Jahre zu Münden an der Weser als Pfarrer angestellt, wo er seine Lehrjahre zu eignem und der Gemeinde Nutzen in einer schweren und großen Zeit des Vaterlandes durchmachte. Als ein dauerndes Zeichen seiner durch jedes Bedürfen rasch geweckten Thätigkeit hinterließ er dort die von ihm in's Leben gerufene höhere Töchterchule. Nach Lauterberg am Harz versetzt, fand er allda in mancherlei Schäden des Gemeindelebens ein Feld für reformatorische Wirksamkeit, die durch sein mildes und doch ernstes Wesen guten Erfolg hatte. Von hier rief den in Kämpfen und in schweren häuslichen Erlebnissen Geläuterten und Gereiften das Vertrauen der Behörde nach Hameln. In lang aushaltender Manneskraft hat er da sich eifrig und in Gottes Segen bemüht, als ein rechter Jünger Christi zu dienen mit den ihm verliehenen Gaben. Jenes apostolische Wort: „das Reich Gottes steht nicht in Worten, sondern in Kraft“ — es hat sich in seinem Leben als Seelsorger, als Verfasser zahlreicher, meist auf das praktische Christenthum bezüglicher Schriften, als Gründer oder Förderer von mancherlei Werken christlicher Liebe (Blindenanstalt in Hannover, Taubstummenanstalt in Hildesheim, Prediger- und Lehrer-Wittwenkasse in Hameln, Fonds für verwaiste, arme Predigertöchter, Gründung und Redaction der Hameln'schen Anzeigen zum Besten der Armen) kräftig und edel ausgeprägt. Diese seine unermüdlige Thätigkeit fast



fünfzig Jahre hindurch, seine offene, herzerwärmende Freundlichkeit, sein schlichtes, von steifer Amtswürde unverfälschtes Wesen, dazu sein festes Stehen in und zu evangelischer Freiheit — das alles hat ihm für seine Gemeinde eine Bedeutung gegeben, die sie mit der Benennung „Vater Schläger“ kurz und schön bezeichnete, und um derentwillen sie sich freut, die vertraute und liebe Gestalt des Hingeshiedenen in edler, einfacher Wahrheit und Schönheit in der Stadt seiner Liebe aufgerichtet zu sehen. —

Hameln an der Weser.

A. Grütter.

Der noch jugendliche Künstler des Standbildes, Oskar Nassau, derzeit in Dresden, welcher mit so feinem Verständniß die ehrwürdige Gestalt des in seinem heimathlichen Wirkungskreise allberehrten Greises darzustellen wußte, hatte schon in früheren Jahren nach dem Leben die Büste seines theuern Lehrers modellirt. In der wahrhaft schlichten Haltung der Figur, in dem anspruchslosen Ausdrucke der seelenvollen Züge, in der sinnigen Geberde des Händefaltens unter dem Bibelbuche hat sich an ihm die klassische Schule des großen Dresdener Meisters bewährt. Der Guß ist bereits in Braunschweig durch Herold erfolgt und soll zu großer Befriedigung ausgefallen sein. Am 1. Januar d. J. ist von Hameln aus ein Aufruf zur Sammlung der noch erforderlichen Kosten für die im Sommer k. J. in Aussicht genommene Aufstellung des Standbildes auf 10 Fuß hohem Postamente im Angesichte der neurestaurirten dortigen Münsterkirche ergangen, und werden die Beiträge zur Einsendung an den Cassier des Comité's, Hrn. Carl Stoffers in Hameln, erbeten.

D. R.

Ein Gräberfund in Bayern.

Gelegentlich des Baues der Donauthalbahn hat man bei dem Dorfe Rumpfmühl unweit Regensburg ein römisches Leichenfeld gefunden, auf dem man circa 4500 Gräber zählt. Nicht alle haben eine Ausbeute von Belang geliefert; allein über 900 Grabstellen sind doch von größerer und geringerer Wichtigkeit, so daß man so ausgiebige Funde machte, daß die Stadt Regensburg in nicht geringer Verlegenheit ist, wie sie alle diese Gegenstände in angemessener Weise unterbringen solle. Schon vor Jahren hatte man an diesem Orte einen Sarg aufgefunden, der mit dem Monogramme Christi geschmückt war und der in die Sammlung des historischen Vereines in Regensburg wanderte; allein man scheint damals diese Spuren nicht weiter verfolgt zu haben. Jetzt hat der Bau einer Eisenbahn zu der Entdeckung eines großen, weiten Leichenfeldes geführt, dessen Gräber seit 1500 Jahren bestehen, vielleicht auch noch höher hinauf in die römische Kaiserzeit reichen. Längst waren sie vergessen und die Wanderer, die über sie hinzogen, ahnten nicht, daß unter ihren Füßen so viele Todte ruhten, die Gebeine derer, die einst mit eiserner Ruthe die deutschen Stämme dieser Gegenden weideten. Ja wohl lange noch wären diese Gebeine in stiller Ruhe da unten gelegen, wenn nicht das Dampfroß jetzt überallhin seinen Lauf zu richten versuchte. Von besonderem Interesse für

uns ist nun ein Sarg, der am 18. April 1873 ausgehoben wurde, weil er allem Anscheine nach eine Christin in sich schließt. Es ist der 14te Steinsarg, den man dort aufgefunden hat. Während nun diejenigen Steinsärge, welche Heiden angehören, mit D und M (Diis Manibus) bezeichnet sind, lesen wir auf diesem Sarge jene Buchstaben nicht, sondern es ist an Stelle des D anscheinend das constantinische Labarum angebracht, an Stelle des M steht der Anfangsbuchstabe der hier begrabenen Frau, und schon diese Abweichung führt darauf, daß wir hier den Sarg einer Christin vor uns haben.

Der Sarg ruhte nahe der Gartenmauer einer Ziegelbrennerei in einer Tiefe von 6 Fuß, und seine Form weicht von der der übrigen Särge ab. Er ist nach den vier Seiten abgedacht und an seinen Ecken mit Buckeln versehen. Zwei starke Eisenklammern befanden sich noch an dem Sarge und dienten dazu, den Deckel an dem Sarge zu befestigen, sie sind mit Blei verkittet. Dieselben müssen dem habgierigen Räuber, der sich über den Sarg gemacht zu haben scheint, um seine Schätze zu plündern, zu fest gewesen sein, weshalb er sich einen andern Zugang in denselben verschaffte. Es ist nämlich zwischen Deckel und Sarg eine Oeffnung von dem Umfange von 2 — 3 Fäusten eingeschlagen, welche hinreichte, um die gewünschte Beute zu erhalten. Daß solche gewaltsame Veraubung Statt fand, darauf scheint wenigstens der Umstand hinzudeuten, daß die hintere Hälfte des Schädels zermalmt ist, und die eine Hälfte des Gesichtes und ein Theil der Arme nach unten geschleudert sich vorfanden. Die Schmuckgegenstände fehlen daher hier, nur an der Spur von Grünspan, die sich an einem der Vorderarmknochen vorfindet, zeigt sich, daß derselbe jedenfalls mit einem Armreif geschmückt war, der eine Beute des Räubers wurde.

Die noch deutlich zu lesende Inschrift, die mit schönen und scharf getrennten Buchstaben, wie man sie in der constantinischen Zeit vorfindet, geschrieben ist, während die Inschriften des vorhergehenden Jahrhunderts wegen ihrer Undeutlichkeit und unschönen Form sehr schwer zu lesen sind, besagt uns, wer die hier Schlummernde gewesen sei. Sie lautet:

C. L. RETICUS. VET. EX. LEG. III. ITAL.

AUR. LUCINAE. QUENDAM. CON

JUGI. CARISSIMAE. VIXIT. AN. XXXV. ET.

URSIONI. FILIO. VIX. AN. XII. ET. REGULAE.

FILIAE. VIX. AN. V. ET. LUCIAE. FILIAE.

F.

VIX. AN. III.

C.

Das heißt: Cajus Lucius Reticus (vielleicht der Rhätier, der seine Heimath in Rhätien, im bayerischen Schwaben hatte), ein Veteran aus der dritten italischen Legion, hat diesen Sarg seiner einstigen so theuren Gattin, Aurelia Lucina, die 35 Jahre alt wurde, fertigen lassen, sowie seinem Sohne Ursio, der 12 Jahre alt starb, und seiner Tochter Regula, sie lebte 5 Jahre, und seiner Tochter Lucia, sie lebte 3 Jahre.

Es war also vermuthlich ein römischer Offizier oder wohlhabender Soldat, aus dem jetzigen Schwaben gebürtig, der seiner ihm theuren Frau, die im jugendlichen Alter hinschied, sowie deren drei Kindern, die ihr im Tode vorausgegangen

waren, dieses Denkmal setzte. Von den Kindern findet sich keine Spur mehr. Das Natürlichste ist anzunehmen, daß sie in der Nähe der Mutter, wohl in Holzsärgen, beigesetzt waren, und daß daher der Vater die Inschrift, die auch ihr Andenken bewahren sollte, auf dem Steinsarge anbringen ließ. Allerdings finden sich einzelne Särge, in denen auch mehrere Skelette zusammen liegen; doch ist dieses hier nicht der Fall, auch bei der Wohlhabenheit der Frau, der Zahl und dem Alter dieser Kinder hier nicht anzunehmen. Der Größe des Sarges und der Beschaffenheit der Knochen nach zu schließen, muß sie eine Frau von mittlerer Größe, aber kräftigem Knochenbau gewesen sein.

Aber das Interessanteste für uns ist das Merkmal, das sie als Christin bezeichnet. Dieses aber ist zunächst die Richtung des Gesichtes gegen Osten. Dieß war den alten Christen ein besonders theures Symbol, das sie so recht bestimmt im Gegensatz zu der Sitte der Heiden festgehalten haben. Während die heidnischen Todten ohne Geltendmachung irgend eines Unterschiedes nach allen Himmelsrichtungen begraben liegen, wenn sie überhaupt begraben und nicht verbrannt wurden, galt den Christen der Osten als die Gegend, von der ihnen einstens die Auferstehungssonne aufgehen wird. Weniger Gewicht legen wir darauf, daß die Inschrift dieses Sarges sich auf der linken Langseite findet, während auf den übrigen Särgen, die kein christliches Merkmal haben, dieselbe auf der rechten Seite angebracht ist.

Das Bedeutungsvollste aber, was dafür entscheidend spricht, daß hier eine Christin begraben liegt, ist das Kreuz, das nach der Vermuthung eines Beschauers in Gestalt des Constantinischen Labarum's hier dargestellt ist. Leider können wir nicht selber Augenschein davon nehmen, sondern müssen uns hier auf einen Bericht stützen. Nach dessen Angabe hat das Kreuz eine Höhe von 21 Centimeter, die Länge des Querbalkens ist 11 Cm., die Dicke der Balken 3 Cm. Das Kreuz steht etwas schief, um durch eine Art von Perspektive die Fahne zur Geltung zu bringen. Die Querbalken sind aufwärts gerichtet, wie sich dieß in den Abbildungen jener Zeit findet; an diesen Querbalken scheint eine Fahne befestigt, wie dieß eben bei dem Labarum Constantin's der Fall war. Diese Figur findet sich links von obiger Inschrift, rechts sieht man ein großes A, jedenfalls der Anfangsbuchstabe des Namens der Frau, von dessen Querstrich an ein dreieckiges Blatt mit langem Stiele, das Manche für ein Grabsteint halten, senkrecht absteht. Doch scheint diese Annahme etwas künstlich und es dünkt mir ungebührlich, das Grabsteint der fossores, denen die Beerdigung der Todten oblag, hier anzubringen, so daß dieses A mit seiner Verzierung bedeutete: Aurelia liegt hier begraben. Unser Berichterstatter ist nun in Folge des hier nach seiner Angabe angebrachten Labarum's der Ansicht, der trauernde Gatte möge ein Veteran gewesen sein, der vielleicht jenen Sieg des Constantin im Jahre 312, da der Kaiser diese Kreuzesfahne in Folge eines Gesichtes erwählte und das ganze Heer mit seinem Kaiser dieser den Sieg zuschrieb, mit erfocht und etwa selbst hiedurch zum Christenthum bekehrt wurde. So sei ihm dieses Symbol besonders lieb geworden und er habe gerade dieses seiner theuren Gattin als Sinnbild seines und ihres Glaubens auf den Sarg zeichnen lassen.

Uns scheint diese Sache noch zweifelhaft und einer eingehenderen Untersuchung bedürftig, ob die hier vorgestellte Kreuzesfigur wirklich das Labarum sei, da sich doch wohl kein zweiter christlicher Sarg bis jetzt gefunden haben wird, auf dem sich das Labarum befände, und eben deßhalb möchte ich annehmen, daß hier doch eine Täuschung vorliege.

Das Labarum war Symbol des christlichen Reiches und nicht Sinnbild irgend eines Privatmannes, und es scheint mir daher sehr fraglich, ob es nur überhaupt einem Privatmanne gestattet worden sein wird, dieses Insigne des Staates für seine besonderen Zwecke zu verwenden. Wir wissen, daß dasselbe zunächst als Reichsfahne im Gebrauche war. Sie war dem Geschmacke Constantins entsprechend in der prunkvollsten Weise ausgeführt. Der Speer, welcher die Wimpel und das Kreuzeszeichen trug, war mit lauterem Golde überzogen, die Querstange trug die kostbaren Wimpel, ein königliches Gewirke, sagt Eusebius, geschmückt mit einem unendlichen Reichtum mannigfaltiger Steine, die mit strahlendem Glanze leuchteten. Durch seinen reichen Goldschmuck gewährte es für den Anblick einen außerordentlichen Zauber. Das Tuch dieser Wimpel war gleich lang und breit, zart gestickt und am Rande desselben die goldenen Bilder des Kaisers und seiner Kinder. Oberhalb der Querstange aber endigte sich der lange Speer in Form eines P. Dieses umgab ein kostbarer Kranz aus werthvollen Edelsteinen und von Gold gefertigt, und schmückte so die Anfangsbuchstaben Christi, indem das P in seiner Mitte durch ein X durchschnitten war, so daß also die zwei ersten Buchstaben des Namens Christus hier ausgeprägt waren.

In dieser kostbaren Ausstattung befand es sich nun in der kaiserlichen Garde; fünfzig der auserlesensten Soldaten Constantins hatten die Aufgabe, dieses Reichs-kleinod zu bewachen und es abwechselnd zu tragen. Das galt als höchste Ehre; es war ja die Fahne des Reiches, das Symbol des christlichen Kaisers. Nun befahl allerdings auch Constantin, daß Nachbildungen desselben natürlich von geringerem Werthe bei allen Truppenabtheilungen gefertigt werden sollten, aber natürlich immer nur als Symbol des Reiches und im kaiserlichen Auftrage. Von einem weiteren Gebrauche verlautet nichts. So kam es nun allerdings, daß auch die dritte italische Legion, der unser Veteran angehörte, und die seit den Tagen Marc Aurel's ihre Standquartiere in Rhaetia secunda, also in der Donaugegend, hatte, jenes Symbol des christlichen Kaiserreiches wohl kannte. Aber ob es nun auch dem einzelnen Soldaten erlaubt war, dieses Sinnbild der Reichsherrlichkeit für seine Privat Zwecke zu verwenden, ist doch wieder eine andere Frage.

Gewiß war jenes Symbol dem Kaiser besonders theuer; denn so verschieden die Berichte der einzelnen Historiker auch von dem Ursprunge desselben lauten mögen, indem Eusebius sagt, dem Kaiser sei auf dem Zuge nach Italien um die Mittagsstunde jenes leuchtende Zeichen am Himmel erschienen, während der 100 Jahre später lebende Sozomenus berichtet, der Kaiser habe mitten unter seinen Sorgen ein Traumgesicht gehabt, in welchem ihm zwei Engel das Kreuzeszeichen wiesen; jedenfalls war jenes Erlebnis für den Kaiser von höchster Entscheidung. Er war sich dessen bewußt, sich nicht getäuscht zu haben. Verschieden mag die Erklärung sein, wie jene Vision sich ihm bilden konnte; aber er hatte das Zeichen gesehen

und es mußte ihm als Heiligthum gelten. Erst später, scheint es, gab er diesem besonderen Zeichen eine weitere Verbreitung. Erst vom Jahr 333 an ließ er dasselbe auf die kaiserlichen Münzen setzen, doch offenbar auch hier noch als Zeichen der kaiserlichen oder Reichsautorität; und es ist im Abendlande auf denselben geblieben, bis im Jahre 409 der Schattenkönig des Marich, Attalus, es wieder herausnehmen und statt dessen die Lanze und die römische Victoria darauf prägen ließ. Auch mag es nicht ohne Grund gewesen sein, daß nach dem Berichte des Lactantius, als er in einem Traume die Mahnung erhielt, auch die Schilde seiner Soldaten mit dem himmlischen Zeichen Gottes zu schmücken, er dieß also that, daß er transversa litera X summo capite circumflexo Christum notaret. Er ließ also nicht die senkrechte Stellung des P, wie sie sich auf der kaiserlichen Reichsfahne vorfand, sondern es wurde das R aus dem Chi gebildet,

in dieser Form , während die Figur des kaiserlichen Labarum's diese war:

, so daß das R selbstständig besteht und nur vom Chi durchschnitten wird. Sollte sich also auch nach genauerer Beobachtung jenes Grabsteines wirklich die Abbildung der Reichsfahne ergeben, so wird sich das Monogramm wahrscheinlich in der Figur vorfinden, welche auf den Schilden der Soldaten angebracht wurde und vielleicht durch diese weite Verbreitung auch mehr an Werth verlor. Auch spätere Münzen, z. B. des kaiserlichen Prätendenten Magnentius 350—353, enthalten es in jener Form.*

Immerhin bliebe es von Wichtigkeit für die Zeitbestimmung jener Gräber, und wir würden dann, da die weitere Verbreitung jener Art des Monogrammes doch erst gegen das Ende der Regierung des Kaisers Constantin zu denken ist, auch für dieses Grab etwa die Mitte des 4ten Jahrhunderts anzunehmen haben.

Nicht lange hat ja überhaupt das Monogramm Christi auf dem Labarum noch gedauert, nachdem einmal das Christenthum Staatsreligion geworden war. Ist daher die Anwendung desselben sicher auf unserem Sarge nachgewiesen, so läßt sich auch die Zeit, in der dieses Zeichen gebraucht wurde, scharf abgrenzen. Da es im Abendlande durch den Gegenkaiser Attalus, der 416 starb, bereits abgeschafft wurde, und dasselbe im Jahre 312 durch Constantin in Aufnahme kam, so ist die ganze Dauer seines Gebrauches nur 100 Jahre, und auch dieß nur mit Unterbrechungen, soferne der abtrünnige Kaiser Julian das Monogramm Christi aus dem Labarum entfernen ließ, ebenso wie das Kreuz von den Münzen.

So kurz indessen seine Dauer war, so hat wenigstens Constantin Alles gethan, um seine Wichtigkeit allseitig geltend zu machen. Während das eigentliche Reichspanier, wie wir oben zeigten, flammeum aureum, eine Orisflamme war, gestattete er dem Senate, die gleiche Fahne in Silber als flammeum argenteum zu führen; die Fahne der Flotte hieß centuriatum; ja, Sozomenus erzählt in seiner historia trip. I, 9, daß er eine besondere Verordnung gab, daß auf allen Münzen und Bildern stets dieses göttliche Symbol mit ausgeprägt werde, natürlich als Zeichen des christlichen Reiches, nicht als Symbol des einzelnen Christen.

Es verlohnt sich daher einer näheren Nachforschung, ob dieses Zeichen sich

wirklich auch auf dem Grabe eines Privatmannes vorfinde, ob also dort nicht blos das Monogramm Christi, das natürlich in allgemeinem Gebrauche der Christen sich befand, sondern die eigentliche Reichsfahne zur Darstellung kam. E.

Literatur.

Die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg nebst ihren Kunst- und Geschichts-Denkmalern. Von Wilhelm Kolbe, Pfarrer an der luth. Pfarr- und St. Elisabethkirche. Marburg, N. G. Elwert'sche Universitäts-Buchhandlung. 1874.

Eines der frühesten und herrlichsten Werke der gothischen Baukunst in Deutschland, hat die dem Andenken der frommen und menschenfreundlichen Landgräfin von Thüringen gewidmete Kirche des Deutschen Ordens verschiedentlich ihre Beschreibung und Anpreisung, am schwungreichsten wohl von dem edlen Grafen Montalembert in dessen Monographie über die deutsche Heilige gefunden. Vorliegende Schrift ist gleichfalls geeignet, die Leser über die Entstehung dieses interessanten Kirchenbaues und seine ferneren Schicksale zumal in Folge der Reformation bis zu der in der neuesten Zeit von Professor Lange geleiteten Restauration zu orientiren. Für die vielen Besucher, die aus allen Gauen dem erinnerungsreichen Gotteshause jährlich zufließen, bietet der Verfasser einen gewiß willkommenen Leitfaden dar. Mit gerechter Ausführlichkeit ist der Sarkophag der Heiligen (S. 46 ff.) beschrieben. Ursprünglich befanden sich an demselben 868 Steine, darunter sehr viele der kostbarsten Edelsteine, 40—50 Gemmen und Kameen griechischen, römischen und orientalischen Ursprungs, 250 Perlen und 63 Perlmutterstücke. Als im December 1810 die westphälische Regierung ihn nach Kassel abführen und zuerst im Schloß, dann im Museum, in der Möbelsammer und zuletzt in der katholischen Kirche aufstellen ließ, hatten anfangs nur 65 Edelsteine gefehlt. Unter dem Schutze der französischen Occupation aber kam es zu einer Plünderung, daß im August 1814 bei der Rückkehr des Kunstwerkes nach Marburg nicht nur 117 der edelsten Steine und fast sämtliche Gemmen entwendet, sondern ganze Bestandtheile, wie das Crucifix sammt dem Engel mit der Krone und einzelne Stücke der Figuren abgebrochen waren. Die große Nation wird Mühe haben, ihren Vorwurf des Vandalismus durch ähnliche Nachweise aus dem jüngsten Kriege der Deutschen auf französischem Boden zu begründen.

Chronik.

Eine Haarlocke Albrecht Dürers, deren Echtheit durch eine Reihe von Zeugen bekräftigt wird, die bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaufreichen, befindet sich in der von einem Frankfurter Kunstfreund in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angelegten und zuletzt in den Besitz des Malers Steinle zu Frankfurt übergegangenen Dürersammlung, welche seit Kurzem von der Bibliothek der k. k. österreichischen Akademie der Künste zu Wien erkaufte wor-

den ist. Der erste Zeuge, Sebald Bücheler, berichtet, daß die Locke, gleich nach dem Tode Dürers abgeschnitten, zunächst Eigenthum des bekannten Malers Hans Baldung (aus Gmünd) geworden sei. Später erwarben sie Hüsgen und der Historiker F. H. Schloffer, und des letzteren Erbe war Steinle, welcher sie in eine silberne Kapsel mit Glasdeckel fassen ließ und auch den schriftlichen Zeugnissen, denen er sein eigenes hinzufügte, einen ähnlichen Schutz angedeihen ließ.

Denkmal. Das am 22. Sept. 1871 enthüllte Lincolnmonument in Philadelphia steht auf dem Hauptfahrwege nahe der Einfahrt von der Brownstraße zwischen Lemon-Hill und den großen Fairmountwasserwerken. Die Statue ist bekanntlich von dem Amerikaner Randolph Rogers in Rom modellirt und von Miller in München gegossen. Präsident Lincoln sitzt auf dem Stuhle, den Blick ernst und voll Würde nach Süden gerichtet. Links hält er die Emancipationsakte, rechts die Feder, womit er das bedeutsame Schriftstück unterzeichnet hat. Die Haltung ist ungezwungen. Die Gesichtszüge, bei vollkommener Aehnlichkeit, drücken ruhige Milde und feste Energie aus. Die Höhe der Kolossalfigur beträgt 9 Fuß 6 Zoll. Die Basis bildet ein massives 15—17 Fuß großes granitenes Oblong, auf welchem ein mit vorspringenden Konsolen an den vier Ecken geschmückter Zwischensatz ruht, dessen vier Felder Inschriften mit dem Namen und schönen Aussprüchen des frommen Märtyrers enthalten. Auf dem Zwischensatze steht ein Sockel mit je einem Bronzeadler auf den abgekanteten Ecken. Ueber dem Sockel ist das 7 Fuß hohe Piedestal, dessen Seitenfelder die Wappen der Ver. Staaten und Pennsylvaniens, sowie gekreuzte Fahnen in Trauerflor und Schwerter unter einem Immortellenkranz schmücken. Das ganze Denkmal erreicht eine Höhe von ungefähr 38 Fuß.

Alterthümer. Den Bemühungen des neuen evangelischen Pfarrers in Jerusalem, Licentiaten der Theologie Herrmann Weser, ist es gelungen, aus den Händen der Beduinen im Moabiterlande, wo vor zwei Jahren die durch Professor Dr. Schloßmann zu Halle illustrierte Inschrift des Königs Mescha gefunden worden war, neue Entdeckungen zu retten, welche über den Cultus und die Sitten der alten Einwohner jenes Landes östlich vom Todten Meer vielfachen Aufschluß versprechen. Darunter sind die Statuen einer Astarte und eines Kalbes; erstere über 2½ Fuß hoch, trägt auf ihrem eigenthümlich geformten Kopf einen Halbmond mit der phönizischen Inschrift: „El Ummot“, Bundesgott. Die Gestalt ist außer dem Halbmond unbekleidet, das Gesicht häßlich, die Stirne niedrig, die Körpertheile unproportionirt. Auch das Kalb steht als Kunstwerk auf niedriger Stufe; es befindet sich in liegender Stellung, ist sehr plump und hat keine Inschrift. Dagegen sind fünf Urnen vorhanden, mehr oder minder geschmackvoll geformt und 1—2 Fuß hoch, sämmtlich mit ausführlichen phönizischen Inschriften in stark hervortretenden Reliefbuchstaben. Der in Jerusalem ansässige Buchhändler Schapira, welcher diese merkwürdigen Alterthümer von dem Beduinenhäuptling erworben hat, besitzt außerdem gegen 500 kleinere Gegenstände, Schalen und Platten mit phönizischen Buchstaben, die augenscheinlich verschiedenen Perioden angehören, darunter einige mit nabatäischer Schrift und andere mit zweisprachigen Inschriften. Fast alle diese Platten und Schalen sind jedoch etwas zerbrochen, nur stückweise erhalten, und drohen deren manche bald zu verwittern. Dagegen ist unter diesen kleineren Sachen eine Menge merkwürdiger symbolischer Figuren und mythologischer Gebilde, in denen Thiergegestalten wie Stiere, Fische, Vögel, auch die Sonne mit sieben Sternen und der Halbmond eine große Rolle spielen, und die zum Theil auch auf den in 4. Mosis 25, 3 ff. erwähnten unglücklichen Cultus des Baal=Paor hinweisen.

Aus einem in St. Helena geschriebenen Briefe des Reisenden R. Mauch v. 2. Nov. 1872 erhellt, daß derselbe in 20° 15' Süd und 26° 36' Länge Ost das alte Ophir entdeckt zu haben glaubt. Die von ihm aufgefundenen Ruinen theilen sich in zwei Hauptmassen. Die einen befinden sich auf einem Granitberge, darunter ist eine Nachahmung (?) des salomonischen Tempels, Festung und Gotteshaus zugleich, dessen Mauern aus gehauenen Granitsteinen ohne Mörtel aufgeführt sind und heute noch die Höhe von 30 Fuß haben. Als Plafond bedeckter enger Gänge haben Cedernbalken gebient. Eine Inschrift ist nicht vorhanden, aber eine Ornamentzeichnung von hohem Alter an Steinbalken angebracht, die noch senkrecht aus den Mauern emporragen. Die ganze westliche Seite des Berges ist aus solchen behauenen Granitsteinen, welche Terrassen anzudeuten scheinen. Die zweite Ruinenmasse liegt südlich vom Berge und bildet ein wohlerhaltenes Non-

deau mit labyrinthartig im Innern aufgeführten Mauern, auf gleiche Weise ohne Mörtel erbaut; ein wohlerhaltener Thurm von 30 Fuß Höhe bei 16 Fuß Durchmesser an der Basis und 8 Fuß an der Spitze. Auch hier ist Cedernholz in ähnlicher Weise verwendet, und man wundert sich, daß es vom alljährlichen Grasbrände verschont blieb. Zu diesem Rundgebäude gehört auch noch eine Menge von Vorbauten, die ohne Zweifel als Wohnungen für den Hofstaat der Königin von Saba dienten. Der Entdecker hat sich eine Gesamtstizze und den Plan des labyrinthischen Palastes entworfen, der bei den Eingeborenen „Haus der Großfrau“ genannt wird. Auf dem Berge sollen noch vor vierzig Jahren Opfer nach althebräischem Gebrauch dargebracht worden sein. —

Im Auftrage des britischen Museums werden seit zehn Jahren durch den englischen Ingenieur J. L. Wood auf dem Boden von Ephesus Nachgrabungen angestellt, durch welche es nunmehr gelungen ist, nach Bloßlegung einer Mauerinschrift im Theater und nach Entdeckung des Magnesischen Thors auf einer mit Marmor gepflasterten Straße bis an den Dianentempel fortzuschreiten, von welchem aber nicht viel mehr übrig ist. Das Material ist größtentheils verschleppt und zu anderen Bauten verwendet. Das Gebäude, schreibt Wood, hatte 8 Säulen an der Front, 18 an der Seite mit einem Durchmesser von 5' 10". Zur Plattform führten 10 Stufen. Dieselbe mißt an der untersten Stufe 238' in der Breite; die Länge, welche noch nicht genau zu bestimmen ist, würde nach dem Plan 421' betragen. Das Athenæum vom 8. März 1873 bringt einen von dem Entdecker eingesandten Bericht sammt Grundriß.

Auf dem hohen Chore der Neuwerker Kirche in Goslar sind unter der dünne Wandmalereien entdeckt worden, welche einen außerordentlichen Werth haben. Auf den Rath des mit der Leitung der Restauration des Goslarer Kaiserhauses betrauten Oberbauraths Salzenberg wählte der Magistrat den Professor Welker zur angemessenen Herstellung der in großer Ausdehnung vorhandenen Reste altdeutscher Kunst. Leider ist nach vollendeter Säuberung der Wände der Zustand der Bilder vielfach beschädigt und wird die gehoffte Herstellung kaum durchzuführen sein. —

Im Verlage von **Justus Naumann** in Leipzig erschienen soeben und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu haben:

Handzeichnungen

von

Ludwig Richter.

Nach den Originalen in photographischem Druck ausgeführt. 8 Blätter in Carton.
Preis 1 $\frac{2}{3}$ Thlr.

Die

Gold-, Silber- und Seiden-Stickerei-Manufaktur

von

Pauline Bessert-Nettelbeck in Berlin

Hausvoigteiplatz No. 1

empfeilt sich sowohl zur **Anfertigung sämtlicher Kirchen-Stickereien** in gediegenster und sorgfältigster Ausführung, als auch zur **completen Fertigstellung der Bekleidungen.** —

Die Firma wurde unter Anderem auf der **Ausstellung von Kirchlichen Kunst- und Gewerbe-Erzeugnissen zu Hohenstein i. S.** mit einem Preise und auf der **Wiener Weltausstellung** mit der **Verdienstmedaille** ausgezeichnet. Dieselbe erfreut sich der besten Empfehlungen des hiesigen Christl. Kunstvereins, der sämtliche ihm zugehenden Anfragen resp. Bestellungen der Firma zur directen Erledigung überreicht. —

Kirchlich stylisirte Muster nebst Kostenanschlägen werden auf Wunsch sofort eingesandt.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **J. F. Steintopf** in Stuttgart.

Druck von **Geb Brüder Mäntler** daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. März 1874.

Nr. 3.



Herausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schmaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Christian Daniel Rauch.

Ueber diesen vornehmsten Begründer der neuen Berliner Bildhauerschule hat der jüngst verstorbene Friedrich Eggers, der Nachfolger Rögler's, früher in der Herausgabe des Deutschen Kunstblatts, zuletzt als Referent für Kunstangelegenheiten im Preussischen Kultusministerium, ein biographisches Werk hinterlassen, dessen erster Band durch die Fürsorge eines Eggers'schen Bruders in Carl Dunkers Verlag (C. Heymons) in Berlin jüngst erschienen ist. Ein von Gottfried Schadow im Jahr 1812 gezeichnetes, von C. Mandel i. J. 1873 gestochenes Bildniß des be-

rühmten Meisters steht dem Titelblatte gegenüber. Der Zeitraum, innerhalb dessen hier die Lebens- und Bildungs Geschichte des Künstlers beschrieben wird, umfaßt die Jahre 1777 bis 1820. Geboren zu Arolsen am 2. Januar 1777 als der Sohn eines fürstlich Waldeck'schen Kammerdieners, durfte er nach seinem in die Hand des Hofpredigers Steinmetz abgelegten Glaubensbekenntniß bei dem Hofbildhauer Friedrich Valentin in die Lehre treten und seine Studien später in der Werkstätte des aus Italien zurückgekehrten Christian Kuhl, des Vaters zweier anderen namhaften Künstler unsrer Zeit, des Architekten und des Historienmalers, in Cassel fortsetzen. In seinem zwanzigsten Lebensjahre verlor er jedoch den Vater, in dessen treue Fürsorge um sein Kunsttalent ein älterer Bruder, Schloßkassellan von Sanssouci, eintrat. Aber auch dieser starb vor Ablauf eines Jahres und die dadurch veränderte Lebenslage nöthigte den unbemittelten Jüngling, der Einladung als Lakai in den Dienst Friedrich Wilhelm's II. von Preußen Folge zu leisten, nach dessen Ableben sein Nachfolger den wohlgefälligen jungen Mann zur Bedienung der Königin Luise überwies. Rauch trug sich zwar mit dem lebhaften Wunsche, sich der Kunstübung widmen zu dürfen, erlangte aber mit seinem Antrage zunächst nur die Gestattung eines sechsmonatlichen Urlaubs zum Behuf eines Studienaufenthalts in Dresden und die Erlaubniß zum Besuche des Unterrichts auf der Berliner Akademie, wo sich der alte Schadow bald von seiner hervorragenden Begabung überzeugte und seine Fortschritte zu leiten wußte. Endlich i. J. 1804 am 31. Januar erhielt er seine Entlassung unter Anzeichen halber Ungnade mit der geringen Pension von 125 Thlr. 12 Groschen. Dennoch berief man den aus seinen Dienstverhältnissen Geschiedenen alsbald wieder nach Charlottenburg heraus, um eine Büste der schönen Königin zu modelliren, deren Tod nach wenigen Jahren den Gemahl und sein Volk in tiefes Leid versetzen, und über deren Ruhestätte Rauch das unsterbliche Denkmal im Mausoleum desselben Charlottenburg errichten sollte.

Mit einer namhaften Unterstützung seines besonderen Gönners, des Barons von Schilden, und als Begleiter des reichen und gebildeten Grafen Sandröth, unternahm nun Rauch die sorgenfreie Reise über Weimar, Frankfurt und Mainz, von wo sie auch den Rhein hinauffuhren, über Stuttgart, wo er in Danner's Atelier das Modell der Ariadne bewunderte und mit wenigen treffenden Worten in seinem noch vorhandenen Tagebuche beschrieb, Schaffhausen, wo ihn der Rheinfall entzückte, den er ausführlich zu schildern weiß, und die Alpenwelt der innern, die Seen der wälschen Schweiz nach Südfrankreich, Italien und Rom. Hier in Rom fühlte sich der junge Künstler an dem Orte seiner langgenährten Sehnsucht. Die beiden älteren Meister, Canova und Thorwaldsen, nahmen ihn auf und förderten sein Streben; der Letztere zumal ward ihm Vorbild für die Rückkehr der Kunst zur Natur und Antike. Was ihm aber noch besonders zu Gute kam, war der geist- und lebensvolle Kreis, den er im Hause des preußischen Geschäftsträgers, Wilhelm von Humboldt, und seiner Gemahlin, Caroline geb. von Dachröden, vereinigt fand und welchem von den Malern jener Zeit des Durchbruchs der neueren Kunst namentlich Schick, und von Archäologen Zoëga und Welcker angehörten, worin auch der von seinen Reisen im südlichen Amerika zurückgekehrte Alexander von Humboldt einkehrte und durch seine Schilderungen der von ihm entdeckten

Natur Alles entzückte. In diesem Kreise bildete sich der strebsame Geist des Künstlers zu jenem Interesse für alles in seinem Beruf Wissenswerthe, zu jenem innigen Verständniß über das Gebiet des klassischen Alterthums, zu jenem Eifer, sich auch literarisch auf der Höhe der Bildung zu erhalten, aus, wodurch er unter den Künstlern unseres Jahrhunderts mustergiltig dasteht.

Im Jahr 1810 starb die Königin Luise. Der König, welcher kurz darauf ihre von Rauch in Marmor ausgeführte Büste empfangen, trug dem auf den Gesandtschaftsposten in Wien beförderten Wilhelm von Humboldt auf, ihm von Canova, Thorwaldsen und Rauch Entwürfe zu einem Sarkophag, auf welchem in Lebensgröße die Vollendete ruhen soll, zu vermitteln. Die erste Neigung des Fürsten war schon dahin gerichtet, den Auftrag für das Monument seinem Landsmann und früheren Diener zuzuwenden. Die zwei Freunde suchten sich zu Gunsten Rauchs zurückzuziehen. Rauch erhielt Reisegeld, um sich nach Berlin zu begeben, und nun verständigte sich der König mit ihm über das Project und räumte ihm eine Wohnung im Charlottenburger Schlosse ein, um das Monument im Großen anzulegen. Es ist in dem vorliegenden Buche der ganze Verlauf der hierauf bezüglichen Verhandlungen, Versuche und Aenderungen mit anschaulicher Genauigkeit erzählt. Die stille Gedenkfeier der ersten Wiederkehr des Todestages der Königin wurde am 19. Juli 1811 von der königlichen Familie bei der mit Cypern umgebenen Büste Rauchs im Mausoleum abgehalten. Gegen Ende des August war die Arbeit fertig. Der König ließ einen zweiten Abguß im Mausoleum aufstellen; den ersten durfte der Künstler mit sich nach Italien nehmen, um dort die Marmorausführung unter Canova's und Thorwaldsen's Augen vorzunehmen. Das in Rom vollendete Kunstwerk ward leider beim Auslaufen aus dem Hafen von Orient vor Weihnachten 1814 durch einen amerikanischen Caper weggenommen. Es gelang jedoch, dasselbe wieder zu gewinnen. Auf einer englischen Fregatte gelangte es am 8. Mai 1815 in Cuxhaven, am 22. Mai am Unterbaum in Berlin an. Der vom Wiener Congreß zurückgekehrte König eilte an Ort und Stelle, wo sich das Monument schon in gereinigtem Zustande befand.

„Schloß Charlottenburg, unter Friedrich I. von Schlüter gebaut, unter Friedrich dem Großen durch Knobelsdorf erweitert, hat einen weiten Garten, der sich bis an die Ufer der Spree dehnt. Hundertjährige Bäume warfen schon ihren Schatten über den grünen Wiesenraum, als der König Friedrich Wilhelm III. gerne zur Sommerszeit seine Zelte dort aufschlagen ließ, wo auch die Königin Luise gern unter Blumen friedliche Tage lebte und einmal den Wunsch geäußert hatte, dort zur letzten Ruhe gebettet zu werden. Von dem einen Flügel des Schlosses führt eine Allee von großen dunkelgrünen Fichten hinunter zu dem Lieblingsplatz und an das Ende dieses Ganges, der recht für solchen Zweck angelegt zu sein schien, hatte man das Mausoleum gestellt, das nun unten im Gewölbe ihren Staub, oben ihr schlummerndes Abbild in weißem Marmor umschloß, — ein einfacher dorischer Bau von dunkelfarbigem glänzendem Granit, auf den Treppenwangen in Vasen hellrothe Hortensien, die Lieblingsblumen der entschlafenen Königin.

„Das Herzensbedürfniß des Königs, vor Allem ein Abbild seiner geliebten Gemahlin vor Augen zu haben, hatte auf die einfache Form geführt, welche dem

Denkmal gegeben war. Ein Untersatz trägt das Ruhebetto, und dieses die Gestalt der Königin. Sie liegt nicht dahingestreckt, wie eine Todte, sondern eingewiegt, wie eine Schummernde: den einen Fuß sanft über den andern geschlagen, die Arme über dem Busen gekreuzt, das Haupt leise zur Seite geneigt. Nur das Diadem im Haar bezeichnet sie als Königin, und der kaum bemerkbare Sternenzfranz, der rings um das Haupt aus dem Bahrtuche herausquillt, scheint es schüchtern auszusprechen, daß man sie so gerne eine Heilige hat nennen mögen. Kein Hermelin und Schmuck der Erde weiter: ein lang wallendes schlichtes Sterbegewand legt sich um die schönen Glieder bis über den Fuß hinab. Bei dieser Schlichtheit der äußeren Erscheinung bestand die Aufgabe des Künstlers darin, durch die feinste Abwägung die Fülle der Anmuth, welche das Leben beseelt hatte, auch dem Steine aufzuprägen, daß er Leben gewönne.

„Das Bahrtuch, auf welchem die Gestalt liegt, ist mit einer Reihe von Adlern und Kronen und deutschen Buchstaben umsäumt, welche letztere die Inschrift „Luise, Königin von Preußen“ bilden. Das Tuch fällt nicht über den oberen Rand des Sarkophags, der in antikem Style gehalten ist. Die reinsten griechischen Ornamente, Palmetten, Herzblätter, Eier- und Perlenstäbe fassen die Grundlinie des länglichen Bierocks ein, das an den vier Ecken gedrungene Balustren hat, zwischen denen an den Schmalseiten stattliche Adler mit gelichteten Flügeln stehen. Die Langseiten haben in der Mitte ein Wappenfeld, von welchem das eine den mecklenburgischen Büffel, das andre den preußischen Adler zeigt.

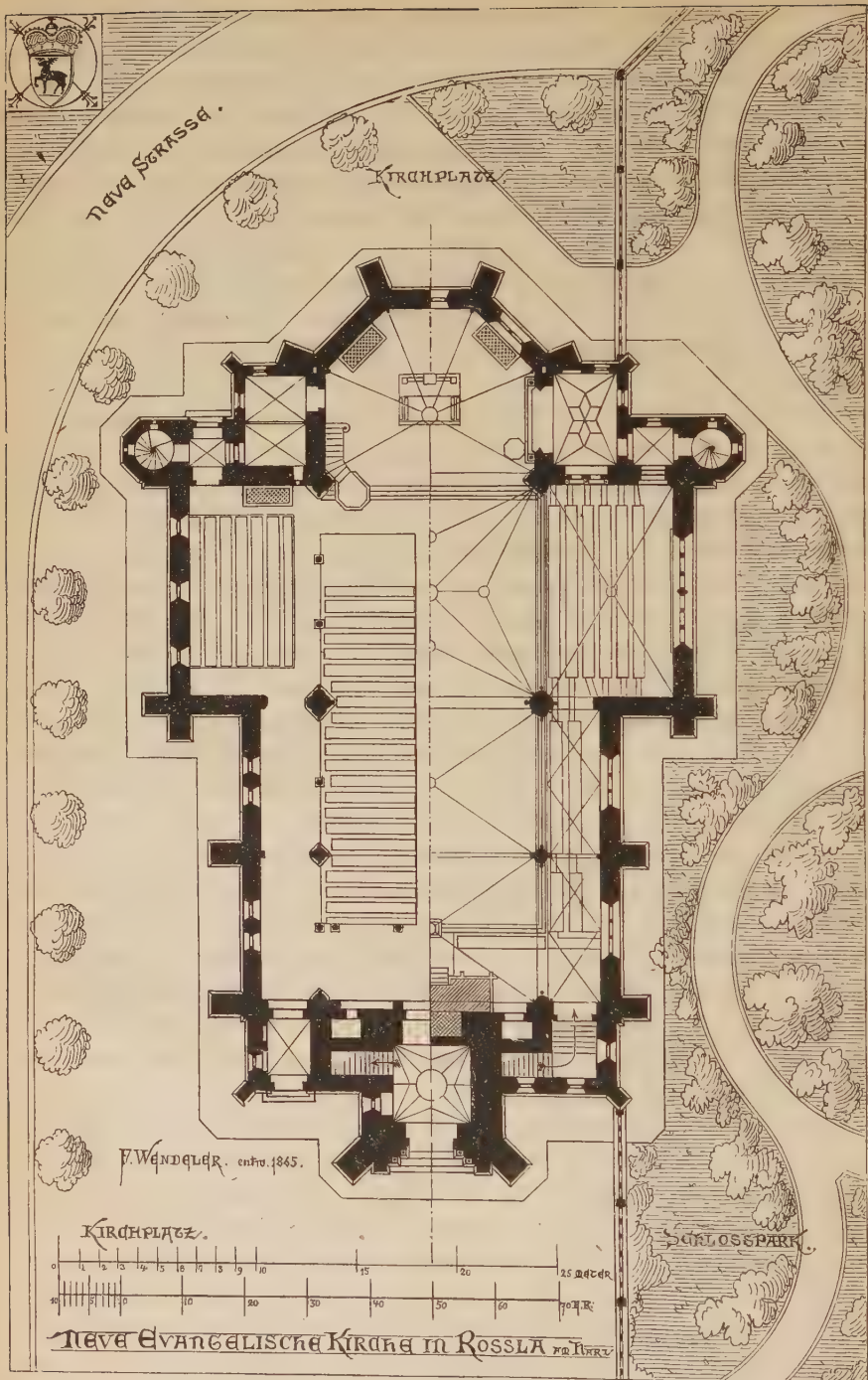
„Derselbe heraldische Gedanke spricht auch in den beiden hohen marmornen Randelabern mit. Ein dreiseitiger Untersatz wird durch drei mächtige Büffelsköpfe bekrönt, welche die Nase mit dem bändigenden Ringe darin nach den drei Winkeln hineinstrecken. Ihre Hörner schließt ein Kronenring zusammen, in welchem der starke, sich verjüngende Randelaberschafst ruht. Oben dagegen wird die Flammenschale von drei Adlern mit ausgebreiteten Flügeln getragen. So weit sind beide Randelaber einander gleich. Nun aber unterscheiden sie sich durch den Relieffschmuck in den Leuchter des Lebens und des Todes. Der erstere, der von Tied vollendete, zeigt die drei Horen in Relief, welche Hand in Hand um den Schafst des Randelabers sich in heiterem Tanzschritt bewegen. Ernst dagegen und streng umstehen ihn auf dem anderen die drei Parzen von Rauchs Hand. Die drei Seiten des Untersatzes haben an beiden Randelabern wiederum auf zwei Feldern die Wappenthiere, auf dem dritten dort einen Kranz mit Rosen und anderen heiteren Blumen, hier einen Mohnkranz.“

Es verdient wohl auch noch erwähnt zu werden, daß Rauch vorhatte, am Untersatz des Ruhebettes entsprechende Relieffscenen aus der griechischen Mythe anzubringen, der König aber wünschte, daß biblische Darstellungen diesen Platz einnehmen. Zuletzt entschied man sich dafür, Beides wegzulassen.

Nächst dem Charlottenburger Denkmal beschäftigten den Bildhauer auch die Pläne, mit welchen um jene Zeit Schinkel beauftragt worden war. Im Sommer 1815 war aus London der königliche Befehl eingegangen, daß ein mächtiger Dom, ein Dankmonument für Preußens rettende Siege in Berlin errichtet werden sollte. Dreißig Jahre hatte man sich für die Ausführung des Unternehmens vorgefetzt.

Von Schinkel wurden die Entwürfe gefordert. Derselbe war nicht unvorbereitet für die große Aufgabe. Er erwartete davon einen Mittelpunkt für die Erweckung und Pflege eines neuen Kunstgeistes unter den Zeitgenossen und dachte sich einen gothischen Dom, aber nicht wie der König wünschte an der Stelle der jetzigen Spittelkirche, sondern vor dem Potsdamer Thor, wo er ohne äußeres Hinderniß mächtig entfaltet werden und neben dem gottesdienstlichen Zweck auch als ein Pantheon vaterländischer Geschichte und als eine bildliche Vergegenwärtigung preußischer Fürsten und Patrioten, Staatsmänner und Feldherrn dienen sollte. Für diesen Gedanken war es leicht, auch den Meister zu entzünden, welchem die vornehmste Aufgabe des plastischen Antheils an dem Riesenwerke zufallen sollte. Es war aber freilich weder ihm noch dem großen Architekten jener Tage vorbehalten, an dem Werke ausführend theilzunehmen, das bekanntlich heute noch seiner Zukunft entgegenharret.

Wir übergehen an diesem Orte die mannigfach in Anspruch genommene Thätigkeit des Künstlers für die Errichtung der Feldherrnstatuen in Berlin und Breslau, für die Kunstsammlungen des preussischen Staats und des Kronprinzen, späteren Königs Ludwig I. von Bayern, seinen Antheil an der Herstellung eines Museums in Berlin, an der Ausführung der Büsten für die Walhalla, seine immer glücklichere, wahrheits- und lebensvolle Bearbeitung plastischer Bildnisse, und beschränken uns auf die leider wenigen Werke, die in dieser ersten Periode seiner Wirksamkeit eine religiöse und kirchliche Bestimmung hatten. Es waren dies zwei Entwürfe zu Taufsteinen, den einen für das Land, den anderen für die Berliner Domkirche; den letzteren hat er im Jahr 1819 dem König zugleich mit dem Entwurf der Bülowstatue und mit der in Marmor vollendeten Büste der Prinzessin Charlotte von Preußen, der nachmaligen Kaiserin von Rußland, vorgelegt. Auch später hatte er wenig Veranlassung, und wohl auch wenig eigenen inneren Trieb, für religiöse und kirchliche Zwecke zu arbeiten. Zu dem Namhaftesten gehören die Gruppe Franke's mit den zwei Waisenknaben im Hofe des Hallischen Waisenhauses und die unübertrefflich schöne Büste Schleiermachers vom Ende der zwanziger Jahre. Auch diese können aber nur in peripherischem Sinne kirchliche Kunstwerke heißen. Es begreift sich dem gegenüber, daß Rauch in Rom, wo zu seiner Zeit die Romantik aufkam und einen Overbeck, Hübsch, Kiepenhausen, Weit in die mittelalterliche Kirche hinüberzog, an diesem Treiben kein Wohlgefallen finden konnte. Ein gewisser Carlo Tempesti hatte in einem noch vorhandenen Schreiben auch an Rauch die dringende Aufforderung gerichtet, katholisch zu werden, weil der theure Herr Christian nicht erlöst werden könne, wenn er in den „Irrthümern eines lasterhaften Reformators“ beharre. Derselbe sendet ihm ein Buch und beschwört ihn solches zu lesen; und wenn bei der Lectüre Zweifel entstünden, so gäbe es andere Bücher, die ihn zu dem Entschlusse bringen würden, ein glühender Katholik zu werden. Um so beachtenswerther ist von sittlicher Seite Rauch's neidlose Stellung zu dem großen Thorwaldsen und seine liebevolle Sorge für den weniger begabten, aber wissenschaftlich tüchtigen und künstlerisch strebsamen Friedrich Tieck, mit welchem er früher in Carrara, später in Berlin ein vertrautes Zusammenleben und, wenn sie nicht bei einander waren, einen ununterbrochenen Briefwechsel unterhielt, dem



er Bestellungen des Königs vermittelte, den er bei seiner Berufung an die Düsseldorf-
 dorfer Akademie berieth und dem er auch in Berlin eine Werkstätte neben der sei-
 nigen im großen Lagerhause zu bereiten mußte.

Möge dem ersten Bande des lehrreichen Buches bald auch der zweite folgen.

Neue Kirche zu Rosla am Harz.

In der Gräflich Stolberg'schen Residenz zu Rosla befand sich aus dem Mit-
 telalter ein Gotteshaus, welches in der Zeit früherer Dynastien vorhanden gewesen
 und im Jahr 1656 durch ein Brandunglück zerstört worden ist. Sie war dem
 heil. Burghard geweiht. An ihrer Stelle erbaute man alsbald wieder eine neue
 Kirche, die jedoch erst 1661 von der Gemeinde in gottesdienstlichen Gebrauch ge-
 nommen werden konnte. Der Thurm kam erst 1689 zu Stande. Spätere Um-
 und Anbauten des in der stillosen Weise jener Zeit errichteten und erst 1718 wieder
 eingeweihten Hauses konnten bei der anwachsenden Ortsbevölkerung auch räumlich
 nicht genügen, und die Fürsorge der erlauchten Patronatherrschaft sowie des dortigen
 Consistoriums, des ältesten aus der Periode der Kirchenverbesserung, führte zu einem
 Unternehmen, das an angemessener Stelle in einem stattlichen und würdigen kirch-
 lichen Neubau zur Verwirklichung kam.

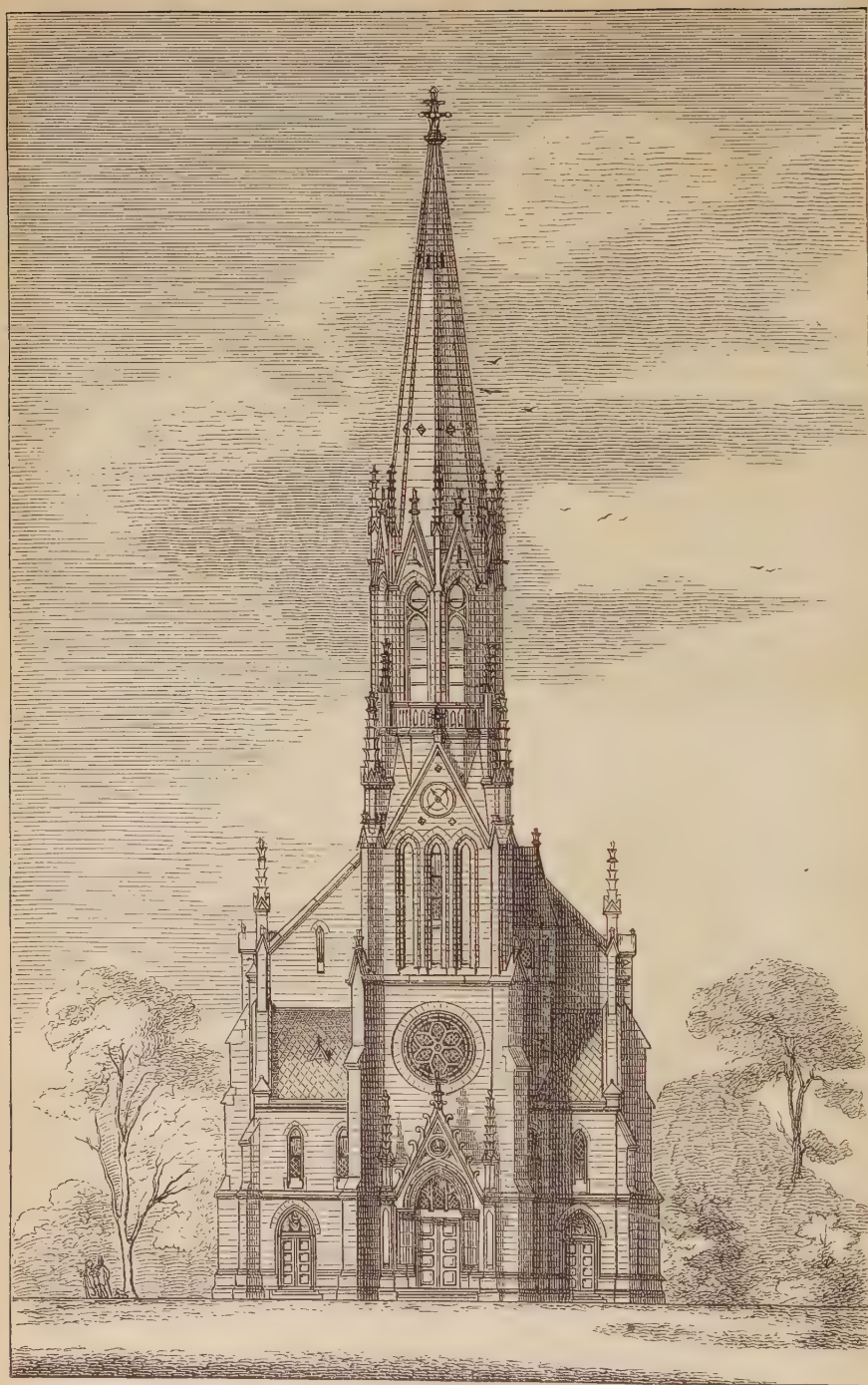
Die in den Jahren 1868 bis 1873 in Rosla erbaute Kirche ist nach dem
 von dem Baumeister Ferdinand Wendeler aus Köln, derzeit in Wien, ent-
 worfenen Bauplan und unter dessen Leitung ausgeführt worden.

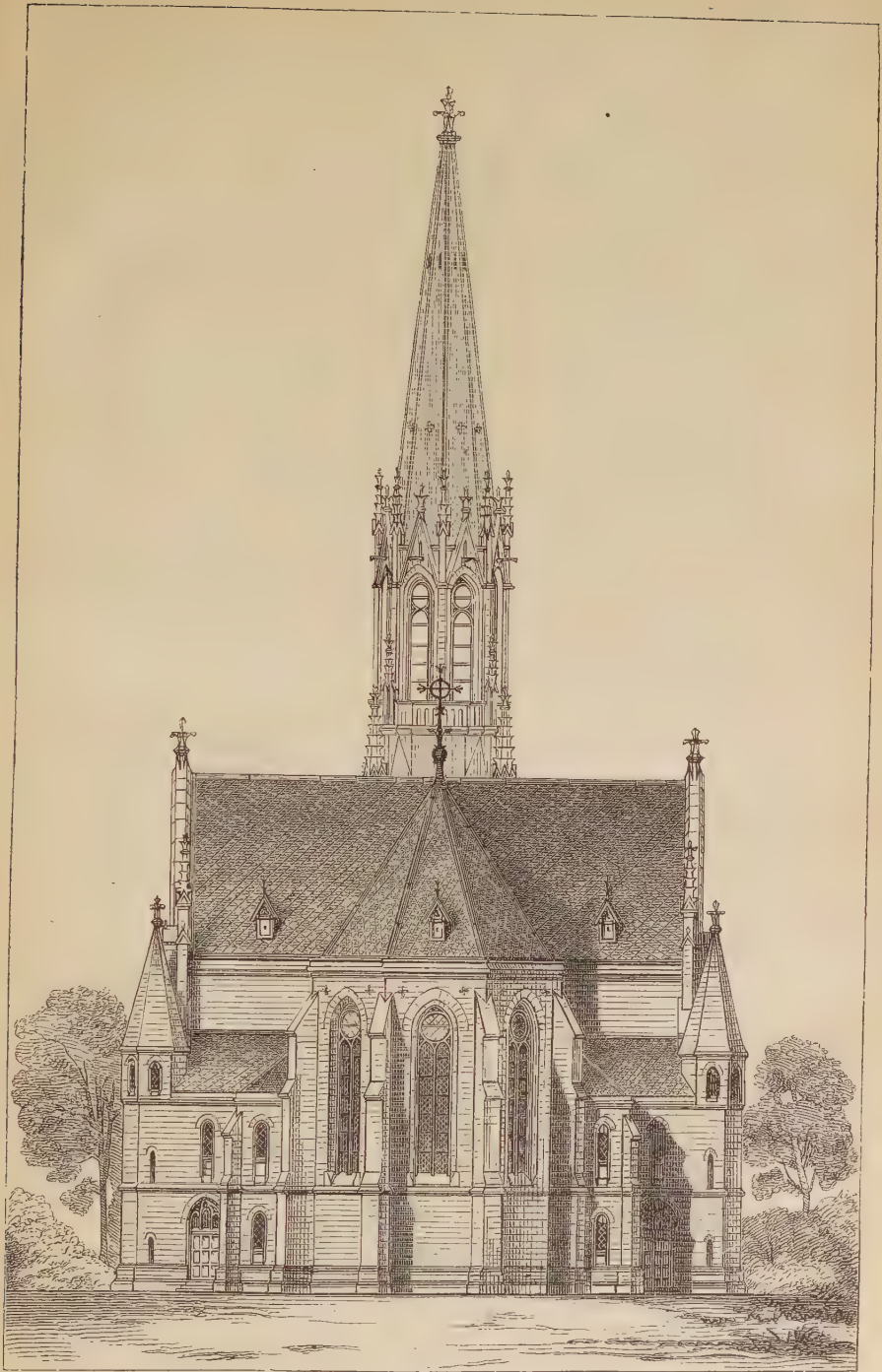
Bereits im Jahre 1864 wurden im Auftrage des Grafen Carl Martin zu
 Stolberg-Rosla die ersten Skizzen und im Jahre 1865 der eigentliche Bauplan
 entworfen. Durch den Krieg von 1866 wurde die Ausführung verschoben und
 endlich, nachdem am 21. April 1868 der erste Spatenstich zur Aushebung der
 Fundamentgruben geschehen, am 19. August desselben Jahres der Grundstein
 feierlich gelegt. Zu Ende des Baujahres 1868 waren die Umfassungsmauern der
 Kirche etwa 10 Fuß über den Kirchenfußboden gefördert und die Fundamente der
 Säulen im Innern der Kirche vollendet.

Im Jahre 1869 wurden die Umfassungsmauern der Kirche, der Treppen-
 häuser, Sakristeien und Vorhallen bis zur Oberkante ihrer Dachgesimse aufgeführt,
 das Thurmmauerwerk bis zur Rose über dem Portal gefördert, die Maßwerke
 sämmtlicher Fenster und die, für die Gewölbe erforderlichen Säulen nebst ihrer
 Uebermauerung zur Unterstützung des Dachwerks fertig und Letzteres aufgestellt.

Die Arbeiten des Jahres 1870 erstreckten sich auf die Aufmauerung der Quer-
 schiffsgiebel und des Thurmes bis zur ersten Schicht des Helmes, die Eindeckung
 sämmtlicher Dächer, die Einwölbung des innern Kirchenraumes, der Vorhallen und
 Sakristeien.

Im Jahre 1871 wurde der Thurmhelm vollendet, die Heizungsanlagen ge-





fertigt und der ganze innere Ausbau der Kirche bis auf die Tischler- und Schlosserarbeiten zu Ende geführt. Diese und die Malerarbeiten wurden bis zum Herbst des Jahres 1872 denn auch vollendet. Wegen der Verzögerung in Herstellung der Orgel und der Bildhauerarbeiten konnte die Einweihung der Kirche erst am 21. Oktober 1873 vollzogen werden.

Der Grundriß der Kirche zeigt die Form des Kreuzes mit vorgelegtem Thurmbau. Die Kreuzflügel sind rechtwinklig, der Chor im Achteck geschlossen. Zu Seiten des Thurmes liegen die Treppen zu den Emporen des Langhauses, der Kreuzflügel und der Orgelbühne. Zu Seiten des Chores liegen ebenerdig Taufkapelle und Sakristei, darüber die gräfliche Voge und ein Raum für Kirchengeräthe.

Die Kirche hat fünf Eingänge, drei auf der Westseite, zwei auf der Ostseite. Einer der Letzteren dient ausschließlich der gräflichen Familie zur Benützung.

Um die Zugluft beim Oeffnen der Thüren abzuhalten, ist jedem Eingang eine Vorhalle gegeben, von wo auch die vier Emporentreppen zugänglich sind.

Mittelschiff und Querschiff haben 11,27 Meter (36 Fuß preuß.) Breite und 15,65 Meter ($49\frac{3}{4}$ Fuß) Gewölbhöhe. Die Seitenschiffe haben 2,81 Meter (9 F.) Breite und 14,1 Meter (45 Fuß) Gewölbhöhe. Die innere Länge der Kirche ohne Thurmhalle beträgt 34,43 Meter (110 Fuß), die Breite im Querschiff beträgt 23,94 Meter ($76\frac{1}{2}$ Fuß), und zwischen den Langhausmauern 16,9 M. (54 F.), der Thurm hat bis zur Gallerie 28,17 Meter (90 Fuß), bis zur Spitze der Kreuzblume 57,9 Meter (185 Fuß) Höhe.

Der untere Kirchenraum und die Emporen enthalten Raum für 1100 Sitzplätze. Vorläufig sind Bänke für 850 Sitzplätze aufgestellt worden.

Die Stellung der Kanzel ist derart angeordnet, daß der Prediger von den meisten Sitzplätzen gesehen werden kann.

Für die Architektur dienten dem Baumeister die kirchlichen Bauten der gothischen Bauweise zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts als Vorbilder.

Die Mauern sind aus Bruchsteinen hergestellt, die Ansichtsflächen schichtweise und hammerrecht bearbeitet.

In Mebraer Sandstein, geliefert von Steinmetzmeister Merkel in Halle a. S., sind ausgeführt: im Aeußern die Sockel, Gurt- und Hauptgesimse, die Thür- und Fenstergewände, die Maackwerke der Fenster, die Abdeckungen der Strebepfeiler, die Nischen und Galerien, die Giebel des Thurmes und der Thurmhelm; im Innern: die freistehenden und eingebundenen Säulen, die Brüstungen der Emporen, die Gewölbeansänger sowie die Gurt- und Gratbogen der in Ziegelsteinen ausgeführten Gewölbe. Für die Bepflattung des Chores, der Gänge und Vorhallen wurden Wesersandsteine von Wiegand & Sohn in Deyenhausen und für die Treppen Kelbraer Steine verwendet.

Die Dächer sind mit englischem Schiefer auf Schaalung gedeckt.

Aus der Fabrik von Geß & Vittali in Offenburg wurden die Fenster geliefert. Für die Chorfenster, die Rose im Westgiebel sowie die Fenster der gräflichen Voge und der Sakristei wurde Mosaikverglasung ausgeführt, während die übrigen Fenster einfache Kautenbergverglasung in grünlichem mattirtem Glase mit rothen und blauen Einfassungstreifen erhalten haben.

Die Zimmer-, Tischler- und Schlosserarbeiten wurden von Koflaer Meistern ausgeführt.

Der Glockenstuhl für die aus der alten Kirche übernommenen drei Glocken ist aus Eichenholz konstruirt; das Uhrwerk und der über den Thurmhelm und das ganze Kirchendach führende Blitzableiter von Christ & Sohn in Merseburg geliefert worden.

Die Malerei der Wände und Gewölbe ist nach guten Vorbildern des Mittelalters durch den Maler Münster aus Cöln ausgeführt worden.

Für die Heizung der Kirche sind zwei Luftheizungs-Apparate von Niedel & Chemnitz in Halle in Aussicht genommen.

Das von dem Orgelbauer Strobel in Frankenhausen gefertigte vorzügliche Orgelwerk enthält 27 Register und beherrscht vollkommen den großen Kirchenraum.

Der Altar, die Kanzel und der Taufstein sind vom Bildhauer Franz Dahme in Warburg ausgeführt. Ueber dem Altartisch und als Rückwand desselben wird demnächst das hl. Abendmahl nach einer Zeichnung von Leopold Bode in Hochrelief dargestellt werden. Diese Arbeiten sind in feinstem Baumberger Sandstein gefertigt und reich ornamentirt.

Die Baukosten der Kirche betragen Alles in Allem 64000 Thaler; und zwar sind verausgabt worden für

	Thlr.	Sgr.	Pf.
Erdbarbeiten und Maurerarbeiten	23939.	5.	10.
Steinmearbeiten	14098.	29.	11.
Zimmerarbeiten einschließlich des Glockenstuhls	4454.	22.	2.
Dachdecker- und Klempnerarbeit	2733.	16.	5.
Tischlerarbeit	2494.	5.	8.
Schlosserarbeit	1960.	17.	3.
Glasarbeit	1099.	2.	4.
Maler- und Anstreicherarbeit	1260.	—	—
Uhrwerk und Blitzableiter	546.	—	—
Orgelwerk	2800.	—	—
Altar, Kanzel, Taufstein	2000.	—	—
sonstige Bildhauerarbeiten über den westlichen Thüren	300.	—	—
Bauführung und Unkosten bei der Grundsteinlegung	2284.	24.	1.

Am Tage der Einweihung der Kirche, deren Feier sehr große Betheiligung fand, wurde eine Festschrift: „Zur Erinnerung an den Bau und die Einweihung der neuen Kirche in Kofla“ — eine Zusammenstellung der auf die Feier der Grundsteinlegung und Einweihung der neuen, so wie auf den Abschied von der alten Kirche bezüglichen Reden, Predigten und geschichtlichen Bemerkungen der Gemeinde dargeboten von A. Moser, Superintendent — zur Vertheilung gebracht, resp. zum Verkaufe ausgebaut. Dieselbe ist noch in der dortigen Buchdruckerei von Kämmerer für 5 Sgr. zu haben.

Cruces gestatoriae.

Vortragekreuze.

In der Mittheilung über die St. Peterskirche in Goslar (1873 Nr. 9 dieses Blattes) ist auf S. 137 ff. angeführt, daß auf manchen alten Grabsteinen Vortragekreuze, cruces gestatoriae, dargestellt seien. Dies dürfte wohl auch Aufschluß geben über einen im Kloster Hirsau befindlichen Grabstein. Dieser hat als Umschrift auf den vier Seiten die Worte (in Majuskelschrift):

O. GOTFRID. ABBS. IACET. HIC. Q...AVDE. CARES. VAS. MANSIT.
DVM. VIXIT. XPC. SIBI. PPICIVS. SIT. *)

d. h. (in Leoninischen Hexametern):

o (biit) Got frid ab bas, jacet hic, qui fraude ca rens vas
mansit, dum vi xit. Chri stus sibi propici us sit.

Außerdem aber tritt mitten auf dem Stein gegen oben ein Ring mit einem Querbalken hervor, der folgende Form und Inschrift hat:



Sollte nicht hier der Querbalken und die beiden perpendicularen Striche, zwischen welchen das C eingeschlossen ist, auf ein Kreuz zu beziehen sein, an dem der Ring oder Kranz befestigt zu denken wäre, und dessen einzig noch erhaltene Ueberreste jene wären?

Auch wäre es wohl zu verdanken, wenn Jemand die räthselhafte Inschrift dieses Kranzes zu deuten vermöchte. Es ist doch wahrscheinlich, daß sie das Datum des Todes geben soll. Nun ist anderwärts überliefert, daß Abt Gottfried I. von Münchingen

am 10. Hornung 1293 erwählt worden und 7 Jahre 1 Monat und 24 Tage im Amt gewesen ist. Das führte auf 6. (oder 5.) Merz 1300. Kann man aber wohl die obere Hälfte der Inschrift fassen als 1200 + (100 — 9 + 9) = 1300, und kann man die untere Hälfte als VI. Martii erklären? Was hat dann das R zu bedeuten? Oder sollte es V. ID. MARC. heißen (= 3. Merz)?

Vielleicht ist dann, wie in ID. das R statt des D, so auch bei der Jahrzahl in dem IX vor C der I nur ein Fehler des Steinmeßers und wäre nach Streichung desselben zu lesen MCCXCVIII = 1299, wozu dann freilich die obige Angabe nicht stimmen würde.

R.

Die hebräischen Heiligthümer am Titusbogen zu Rom.

Das Wort, welches der Herr zu seinen Jüngern auf ihre Frage von dem Gebäu des Tempels geredet, daß kein Stein desselben auf dem anderen bleiben soll, ist in eine schreckliche Erfüllung gegangen, welcher kaum die noch vorhandenen

*) Durch das erste O und das S in abbs und cares geht ein horizontaler Strich.

paar Reste der Salomonischen Substructionsmauer zu widersprechen wagen. Gleichwohl gilt auch hier die andere Verheißung: wo die Menschen schwiegen, sollten die Steine schreien. Denn ein lautes Zeugniß ist auch noch nach 18 Jahrhunderten dem halbverwitterten und noch mehr durch den Muthwillen roher Menschenhände beschädigten Denkmal aufgedrückt, welches den Triumph des römischen Cäsars über Judäa und sein Heiligthum verherrlicht. Der zu Ehren des Titus i. J. 81, nach dem Regierungsantritt des Domitian, auf dem Forum Roms errichtete Bogen, eines der erhabensten Werke römischer Kunstweise, zeigt noch heute an seinem Gewölbe die sog. Apotheose des Kaisers, den der Adler zu den Göttern emporträgt, während auf der rechten Seite des vom Kapitol her Eintretenden die Einfahrt des von der Victoria gekrönten Helden auf der Quadriga, deren Kasse die gewappnete Roma leitet, in der Mitte von bekränzten Victoren und Kriegersleuten erscheint, auf der entgegengesetzten Seite aber der schon vorausgehende Heereszug außer gefangenen Juden auch auf Tragbahnen die vornehmsten heiligen Geräthe des zerstörten Tempels von Jerusalem dem Triumphbogen zuführt. Man besitzt seit dem sechszehnten Jahrhundert Abbildungen davon im Kupferstich, aber nirgends findet sich darauf eine volle Treue. Erst in der neueren Zeit ist es der Photographie gelungen, das noch Uebrige in sicherer Genauigkeit wieder zu geben, zum ersten Mal aber doch noch in zu beschränktem Umfange auf dem Titelbilde der zweiten Auflage der „religiösen Alterthümer der Bibel“ von dem früheren Benedictinerabt in München, jetzigen Bischof in Speier, Haneberg (1869). Kürzlich hingegen hat Professor Philippi in Leipzig eine Abhandlung über die Reliefsculpturn der römischen Kunst verfaßt, welche im 3. Hefte des 6. Bandes der Schriften der philologisch-historischen Klasse der Königl. Sächsischen Akademie der Wissenschaften (Leipzig 1872) abgedruckt und mit trefflichen lithographirten Blättern illustriert worden ist, welche die bezüglichen Darstellungen weit vollkommener darbieten, als der Holzschnitt des Hanebergischen Buches. Die Bildertafeln, die sich in älteren Schriften, von Hadrian Reland, dem holländischen Gelehrten, „de spoliis templi Hierosolymitani in arcu Titiano conspicuis“ bis zu Thénius, in seiner Erklärung der Bücher der Könige (1849), und Reil, im Lehrbuch der bibl. Archäologie (1858), finden, sind nicht ohne willkürliche oder unwillkürliche Abweichungen von einer zuverlässigen Reproduction.

Noch Platner, der diesen Gegenstand in der mit Bunsen u. A. herausgegebenen Beschreibung der Stadt Rom behandelt (3. Band, 1. Abth. S. 309—11), erwähnt unter den Beutestücken des jüdischen Tempels, welche von römischen Soldaten in dem Triumphzuge getragen werden, auch „eines Kasten, worin die heiligen Schriften aufbewahrt wurden.“ Und Fournier, in seinem sonst so brauchbaren neuen Führer durch Rom, spricht sogar von der Bundeslade, welche bekanntlich nach der Erstürmung des ersten Salomonischen Tempels von Nebucadnezar gen Babylon geschleppt worden war. Allerdings hatte Josephus in seiner Schilderung des Einzugs neben dem Schaubrotetisch und Leuchter des Heiligthums auch das Gesetzbuch aufgeführt. Aus diesem Grunde kam es wohl, daß man auch an dem Relief des Titusbogens zwischen Tisch und Leuchter zugleich die Rolle des Gesetzes zu sehen meinte, was aber schon im 17. Jahrhundert von Reland stark bezweifelt und sogar in Abrede gezogen worden ist. Ebenso verhält es sich mit dem Diadem der hohen-

priesterlichen Tiara, welches zur Beute des Siegers gehören mochte, aber vergeblich unter den Gegenständen der Sculpturen seines Triumphzuges gesucht wird.

Es sind in der That nur viererlei Bestandtheile der jüdischen Tempelbeute zu erkennen: der Schaubrotetisch, darauf zwei Gefäße, Schalen oder Urnen, daran zwei Jubelposaunen oder Tuben, und zuletzt der siebenarmige Leuchter. Der goldene Tisch, der im inneren Tempelsaal auf der mitternächtlichen Seite stand, um die geweihten Schaubrote, deren Zwölfzahl den Stämmen Israels entsprach, je eine Woche lang zu tragen, war von Holz und mit Goldblech überzogen. Nach der ursprünglichen Weisung des Moses für die Stiftshütte hatte der Tisch eine Höhe von $1\frac{1}{2}$, Länge von 2 und Breite von 1 Elle, vier Füße und eine, die Füße zusammenhaltende Leiste. Man hat sich aus Anlaß der Beschreibung im Alten Testament darum gestritten, ob diese Leiste sich in der Mitte oder am untern Theil der Tischfüße befunden habe, ob das überdem erwähnte Kranzgesimse bloß um die Tischplatte oder auch nur um die genannte Leiste herumgelaufen sei. Die Reliefsculpturn im Titusbogen, so bruchstückartig auch die Ueberbleibsel gerade dieses Tempelgeräthes noch vorhanden sind, lassen, wenn auch nur zwei Füße, doch an denselben deutlich sehen, wo in deren Mittelhöhe die Kranzleiste und ohne Zweifel auch die Ringe angebracht waren, durch welche die ebenfalls mit Gold überzogenen hölzernen Tragstangen angebracht waren; auch geben sie die Anfänge des Ornamentes am Umfange der Tischplatte wahrzunehmen. Ueber die Form der Tischplatte ist vielfach gemuthmaßt worden. Sie läßt sich leider auch aus den ältesten Nachbildungen nicht mit einiger Sicherheit wiederherstellen. Die Füße jedoch haben zu unterst eine Ausladung, welche der Annahme von Thiertagen, offenbar um die Haltbarkeit und Tragfähigkeit des Geräthes zu befestigen, entspricht.

Von den zehn anderweitigen Tischen, welche Salomo fertigen ließ, und welche nicht für die Auslegung der Schaubrote, sondern etwa zur Aufstellung der weiteren von diesem Könige bestellten Leuchter oder anderer Tempelgefäße dienten, kann es hier sich nicht handeln. Den einzelnen Schaubrotetisch des Serubabelschen Tempels hat Antiochus Epiphanes nebst den übrigen Geräthen und Gefäßen des zweiten Tempels hinweggenommen, Judas Maccabäus aber neu verfertigen lassen. Man kann sich bei der Anhänglichkeit des Volkes und der Priesterchaft an die geheiligten Traditionen und Vorbilder der Vorzeit nicht anders denken, als daß die späteren Kunstwerke der Sculptur und Toreutik eine ängstliche Nachahmung des älteren Modells waren. Nach dem Triumphzuge des Titus kamen die Gesetzesrollen in den kaiserlichen Palast, die Geräthe und Gefäße in den Friedentempel Roms zur Aufbewahrung. Genseric soll sie später nach Carthago geschleppt, Belisar aber nach Befiegung des Vandalenreiches sie bei seinem Triumphzug in Constantinopel mit aufgeführt haben, worauf sie nach Jerusalem seien zurückgegeben worden.

In die beiden Leisten der einander gegenüberstehenden Tischfüße sind zwei einander kreuzende Tuben, Halbjahrsposaunen, gelegt, in derselben Figur, welche man auch an den gleichartigen musikalischen Instrumenten aus der altklassischen Zeit kennt. Sie kommen schon in den homerischen Schlachten vor, sind aber hier Organe des Friedens und der festlichen Freude der israelitischen Volksgemeinde.

Die beiden topfartigen oder wie Urnen gestalteten Gefäße auf der Tischplatte

haben eine auf ägyptischen Bildwerken vorkommende Form und mögen die Bedeutung von Weihrauchschalen oder Weinkrateren gehabt haben. In den hier von handelnden Capiteln des zweiten Buchs Moses werden vier verschiedene Gefäße aufgezählt, mit deren einem wohl die beiden gleichförmigen Schalen des Reliefs zusammenstimmen. Es mag sich von der Aufbewahrung des Rauchwerks handeln, welches auf dem Altar, der vor dem Allerheiligsten stand, angezündet zu werden pflegte als das Sinnbild des Gebets und der Andacht Israels, oder von dem neben den Schaubroten aufgestellten Wein, von welchem die Priester eine Libation auf dem Brandopferaltar vor dem Tempelhause auszugießen hatten.

Das merkwürdigste wie kostbarste unter den in dem Titusrelief nachgebildeten jüdischen Heiligthümern ist der goldene Leuchter, dessen Original von Bezaleel aus lauterem Gold im Gewicht eines Talents ausgeführt worden ist. Das Exemplar des Herodianischen Tempels ist in der Steinsculptur so anschaulich nachgebildet, daß man bei der Fülle der Gliederung des Kunstwerks zu der Annahme genöthigt ist, die Arbeit sei nicht massig, wenn auch noch so kräftig im Ganzen und Einzelnen ausgeführt. Wir haben keinen Grund, die Treue der plastischen Abbildung in Zweifel zu ziehen, wie man durch eine Bemerkung des Josephus in seiner Geschichte des jüdischen Kriegs versucht werden möchte. Der pflanzenartige Aufbau von Stengel, Knospe und aufgeschlossenem Blumentelch, der sich, wie an dem mittelften Schaft, so an den drei Armen, die sich in gleicher Linie mit Zwischenräumen auf jeder Seite bis zur Höhe des Schafts aus demselben emporrichten, so daß im Ganzen sieben Schalen das Licht aufnahmen und spendeten, — dieser schöne Bau war sicher, wie auch das Bild des Titusreliefs darstellt, nicht mit ängstlicher Uniformität, sondern in der Freiheit individueller Organisation behandelt, die uns auch auf den edelsten Schöpfungen der christlichen Kunst des Alterthums und der romanischen und gothischen Jahrhunderte begegnet. So mager und starr, wie der Leuchter auf den Bildertafeln bei Meland, Thenius und Keil erscheint, darf er wahrlich nicht gedacht werden; davon hatten die Bildhauer und Erzgießer des Mittelalters eine würdigere Vorstellung, wie sich uns an den siebenarmigen Leuchtern des Domes von Braunschweig und der Stiftskirche zu Essen zeigt, namentlich dem letzteren, welchen die Aebtissin Mathilde aus dem sächsischen Kaiserhause i. J. 1000 gestiftet hat. Unsere Leser kennen wohl diese herrlichen Gebilde aus den Illustrationen von Lübke's Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst.

Einer besonderen Erwägung werth ist auch die Frage nach dem Gestell des siebenarmigen Leuchters. Maimonides und Solche, welche sich gerne an die Formen des griechischen Randelabers anschließen, nehmen einen in drei Füße auslaufenden Untersatz an. Das Titusrelief hingegen stellt eine feste Unterlage von der Gestalt eines ausgebauchten Kapitäls über einem doppelten, engeren und weiteren, wahrscheinlich siebeneckigen Postamente dar, auf dessen Seiten plastische Reliefs von Gebögel und Seegethieren sich kennbar machen, eine zwar ungewohnte Symbolik, die aber gleichwohl die späteren Bildungen ähnlicher Art in der romanischen Kunstperiode vorausnimmt und gleichsam die Ungethüme der Finsterniß und des Bösen unter der siegreichen Herrschaft des Lichtes und aller guten Geister des Lebens veranschaulicht.

Das siebenseitige Postament und die sieben Schalen des heiligen Lichtes, das der Priester zu rüsten und nach einer Andeutung des Josephus wenigstens über die Nacht in voller Zahl anzuzünden hatte, geben, wie die Stellung des Leuchters auf der mittägigen Seite des Heiligthums, gegenüber dem mitternächtlichen Schaubrotetisch, eine Hinweisung auf die göttliche Herrlichkeit und Weisheit, welche sich dem Volk Israel in dem Gesetz und Opferdienste seines Gottes offenbart. Immerhin mag damit auch, wie Ewald meint, die heilige Wochenordnung, der Sabbath im Schafte, die sechs Werktage in den Armen des Leuchters angedeutet sein.

G.

Chronik.

Alterthümer. Unter Leitung des Dombaumeisters Wessiken zu Mainz ist nunmehr im Ostchor des dortigen Doms der Raum der im 15. Jahrhundert zerstörten und verschütteten Krypta freigelegt worden. Es hat sich ergeben, daß das Mittelschiff der Krypta viereckig ausläuft, d. h. daß eine von besonderen Säulen gestützte kleinere, der Hauptapsis entsprechende Rundung an dieser Stelle nicht vorhanden war. Anstatt einer Apsidenanlage schließt vielmehr ein weiteres Joch das Mittelschiff ab, worauf die Reste eines in der Hauptapsis stehenden Altars folgen. Am Oberbau wird demnächst die Einwölbung des Triumphbogens vorgenommen und der, Raum und Durchsicht versperrende gothische Pfeiler entfernt werden. Der Thurm über der Bierung soll unmittelbar in mächtiger verticaler Aufbaulinie emporstrecken, und zwar bis zum Helm in drei Geschossen, von welchen die oberen in Harmonie mit der östlichen Chorapsis eine reiche Archadenentwicklung mit belebender Säulenstellung erhalten.

An dem Aachener Münster sind die äußeren Restaurationen des Chors, der Kapelle und des Octogons zum Abschluß gebracht. Jetzt ist man mit Herstellung des Inneren von Octogon und Kreuzkapelle beschäftigt. Demnächst sollen der Ausbau des Thurmes und die Ausführung der Mosaiken begonnen werden. Auf der Nordseite, nach dem Rathhause hin, ist der Abbruch der die Ansicht der Kirche verklümmern den alten Gebäude im Werk.

Im reformirten Waisenhaus zu Harderwyk in Holland hat man Pergamentblätter aus dem 14. Jahrhundert aufgefunden, welche von den Brüdern des gemeinsamen Lebens herrühren und ein in Musik gesetztes Evangelium des Johannes enthielten, der Ueberrest eines größeren Werkes, das leider in Folge der 1568 eingeführten Reformation mit so vielen anderen Denkmälern auch der bildenden Künste zu Grunde gegangen ist.

Die Gold-, Silber- und Seiden-Stickerei-Manufaktur

von

Pauline Bessert-Nettelbeck in Berlin

Hausvoigteiplatz No. 1

empfiehlt sich sowohl zur **Anfertigung sämtlicher Kirchen-Stickereien** in gediegender und sorgfältigster Ausführung, als auch zur **completen Fertigstellung der Bekleidungen.** —

Die Firma wurde unter Anderem auf der **Ausstellung von Kirchlichen Kunst- und Gewerbe-Erzeugnissen zu Hohenstein i. S.** mit einem Preise und auf der **Wiener Weltausstellung** mit der **Verdienstmedaille** ausgezeichnet. Dieselbe erfreut sich der besten Empfehlungen des hiesigen Christl. Kunstvereins, der sämtliche ihm zugehenden Anfragen resp. Bestellungen der Firma zur directen Erledigung überreicht. —

Kirchlich stylisirte Muster nebst Kostenanschlägen werden auf Wunsch sofort eingesandt.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. April 1874.

Nr. 4.



Gerausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Unterricht in der kirchlichen Kunst.

Es ist ein unverkennbares Zeichen des zunehmenden Interesses unserer Zeitgenossen für die kirchliche Kunst und namentlich für die Geschichte der mittelalterlichen Künste im Dienste der Kirche, daß zwei Schriften, welche der Unterweisung über diesen Gegenstand gewidmet sind, im abgelaufenen Jahre 1873 neue Auflagen, beziehungsweise Ueberarbeitungen erlebt haben. Es sind die bekannten Bücher von Lübke: Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst, mit 226 Illustrationen, in der sechsten, verbesserten und vermehrten Auflage (Leipzig, Seemann), und

Otte: Archäologischer Katechismus, kurzer Unterricht in der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, in zweiter verbesserter Auflage mit 90 eingedruckten Holzschnitten (Leipzig, J. O. Weigel). Die Vorschule Lübke's ist 1851 zum erstenmal erschienen und war überhaupt des Verfassers, der seitdem alle Gebiete seiner Wissenschaft auch mit willkommenen Veröffentlichungen durchmessen hat, erstes kunsthistorisches Werk, während der Katechismus von Otte erst vier Jahre alt ist. Die Veranlassung zu dieser letzteren Arbeit kam von dem jüngstverstorbenen Generalsuperintendenten und Oberhofprediger Dr. Hoffmann in Berlin, welcher „den Geistlichen eine kurze und bequeme Einleitung in die Alterthümer unseres Vaterlandes an die Hand zu geben wünschte.“ Die katechetische Form rührt davon her, daß der Verfasser „das von dem Conservator der preußischen Kunstdenkmäler, dem Geheimen Regierungsrath von Quast, behufs Inventarisirung der kirchlichen Alterthümer aufgestellte erschöpfende Fragenformular zu Grunde legte.“ Die Abfassung fand den Beifall des Evangelischen Oberkirchenraths und erlangte dadurch die Empfehlung der sämmtlichen preußischen Provinzialconsistorien. Dieses musterhafte Verfahren der Kirchenleitung des größten unter den deutschen Staaten verdient die allseitige Nachahmung von Seiten der Kirchenbehörden auch der übrigen Länder. Es ist zwar z. B. in einem Theil des südlichen Deutschlands geboten, daß in der Registratur jedes Pfarramtes, und durch Abschrift hievon in der Registratur des Consistoriums, eine historisch statistische Beschreibung der Pfarodie niedergelegt werde. In dieser Pfarrbeschreibung befindet sich ein besonderer Abschnitt über das Kirchengebäude, seinen Ursprung und seine spätere Geschichte. Dieser Abschnitt ist in der Mehrzahl der vorhandenen Manuscripte nach dem bisherigen Stand der Kenntnisse auch sonst gelehrter Geistlichen auf jenem Felde dürftig genug ausgefüllt, und es wäre recht sehr zu wünschen, daß zur gründlicheren Ausfüllung der Rubrik oder, wo dergleichen seither noch gar nicht bestand, zur Anlegung einer entsprechenden Aufzeichnung nach Maßgabe eines dem Quast'schen ähnlichen Fragenformulars unter Auskunftstheilung der angestellten Conservatoren geschritten werde. Nachdem in Leipzig ein ordentlicher Lehrstuhl für Kunstgeschichte auf den Antrag der sächsischen Landesynode errichtet, nachdem von Seiten des württembergischen Consistoriums die Bestrebungen des dortigen Vereins für christliche Kunst seit Jahren auf's Kräftigste gefördert worden sind, läßt sich erwarten, daß auch in diesen Ländern keine Schwierigkeiten entgegenstehen müßten, um eine gleiche Maßregel herbeizuführen und in der Geistlichkeit ein Verständniß über die an jedem Orte vor Augen liegenden Zeugnisse der monumentalen Theologie anzuregen, sowie dasselbe Interesse bei den übrigen Gemeindevorstehern und anderen Gemeindegemeinen in's Leben zu rufen. Ebenso sollte man denken, lasse sich in dem Lande der Glyptotheken und Pinakotheken dasselbe, was dem Eifer des katholischen Klerus gelingt, auch durch ein protestantisches Kirchenregiment in's Werk setzen. Und von Baden ist es rühmlich bekannt, daß dort lange vor anderen deutschen Gegenden der evangelische Oberkirchenrath auf Durchführung correcter Grundsätze für den christlichen Kirchenbau Bedacht genommen hat. In allen diesen Grenzen erscheint es uns ein Leichtes, den trefflichen Katechismus von Pastor Otte auf amtlichen Wegen zur folgamen Bethätigung zu bringen. — Das andere, ausführlichere und mit einer größeren

Zahl von Illustrationen ausgestattete Werk hat längst sich selbst durch einen glänzenden Erfolg ausgewiesen. Es zerfällt in drei Theile: von der Geschichte des Kirchenbaues, über die Ausstattung der Kirchen, über liturgische Gewänder und Paramente. Der dritte Theil erscheint in dieser sechsten Auflage des Buches zum erstenmal und ist vorzugsweise nach den anerkannten Vorarbeiten des Domkapitulars Bock in Aachen ausgeführt. Das seltene Talent des Verfassers, Werke der Kunst in so anschaulicher Sprache zu schildern, daß es kaum noch der bildlichen Verdeutlichung bedarf, welche aber gleichwohl hier in reicher Fülle und geschmackvoller Auswahl dargeboten wird, hat seinem Unternehmen einen raschen Absatz und weiteste Verbreitung auch unter den evangelischen Geistlichen gesichert, welche sich durch die hin und wieder vorwiegend tridentinische Terminologie bei einzelnen Gegenständen nicht abhalten lassen dürfen, von dem überaus nützlichen Buche Gebrauch zu machen. — Für künftige Auflagen beider Werke dürfte sich empfehlen, ein Kirchengeschichte, das erst von der Reformation her auf evangelischen Altären steht und jetzt nach dem Genfer Vorgange des Pater Hyazinth auch dem Ultracatholicismus unserer Tage unentbehrlich werden wird, die Abendmahlkanne zu erörtern, unter den vielen geschmacklosen Formen der modernen Zeit die edleren, welche sich bald dem romanischen bald dem gothischen Typus anschließen, zur Geltung zu bringen und so dem Urtheil der Kirchenvorstände eine gesunde Direction zu geben. G.

Der Stammbaum Jesse's,

eine Wandmalerei aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Von L. J. F. Janssen. *) Aus dem Holländischen übersezt von D. Schöner.

I.

Die Reste mittelalterlicher Malerkunst auf Kirchenwänden sind in Holland selten, und es ist darum um so natürlicher, daß sie von Leuten, welche sich für vaterländische Kunst und deren Geschichte interessieren, sehr geschätzt werden. **) Zu solchen Resten gehört eine kolossale Malerei in der Buurkerk zu Utrecht, den Stammbaum Jesse's darstellend. Im Jahre 1840 zufällig wieder aufgefunden, wurde sie durch den verstorbenen Bürgermeister van Asch van Wyk, im Einverständniß mit den Kirchenvorständen, gereinigt und seitdem auf's Sorgfältigste bewahrt. Durch einen Vorhang wurde sie gegen den Einfluß des grellsten Lichtes geschützt und

*) Conservator am Antiquitäten-Museum zu Leyden.

**) Wie wir das u. A. aus den Berichten sehen, die über dergleichen, in jüngster Zeit aufgefundenen Reste bereits erschienen sind; so über Wandmalereien in der Kirche zu Bommel von Prof. Riß, in dem N. Archief voor Kerk-Gesch. I. IV., und Dr. Veemans im Staats-Courant vom 1. Nov. 1845; in der Kirche St. Bavo in Haarlem von J. Wolff beschrieben; Haarlem 1846. S. 185. Von andern Berichten sind noch anzuführen: über eine Wandmalerei in der Kirche zu Bolsward von Hrn. de Haan Hetteema; über eine in der St. Peterskirche zu Leyden von Prof. Riß. —

Fremden nur auf besonderes Verlangen gezeigt. Letzteres mag mit dazu beigetragen haben, daß dieses Werk Wenigen bekannt und bis heute kein öffentlicher Bericht darüber erstattet wurde. Der Hauptgrund hiervon liegt jedoch in etwas Anderem. — Als nämlich das Wandgemälde vor dreißig Jahren von dem Kalk gereinigt war und ich dasselbe in Utrecht besichtigte, hatte man mich gebeten, durch eine Beschreibung die Aufmerksamkeit des Publikums darauf zu lenken. Nachdem ich jedoch über diese Entdeckung mit Herrn van Asch van Wyk gesprochen hatte, — einem Manne, dem Utrecht so viel und die Erhaltung dieser Malerei fast allein verdankt — merkte ich, daß dieser selbst vorhatte, eine Beschreibung davon zu veröffentlichen, unter Beifügung einer von sachverständiger Hand gelieferten Abbildung. Stillschweigend stand ich daher von meinem Plane ab und auch Andere, welche damals Lust dazu verspürt haben mochten, haben sich wohl dadurch abhalten lassen, um so mehr, weil jetzt die Kirchenvorstände allein die Erlaubniß erteilen konnten.

Inzwischen war Herr van Asch van Wyk, inmitten seiner Studien und Nachforschungen, der Wissenschaft und der Kunst durch den Tod entrisßen worden, ohne eine Spur seiner Arbeiten zu hinterlassen.

Ein anderer Utrechter Kunstfreund erhielt darauf von den Kirchenvorständen die Erlaubniß, die Sache in die Hand zu nehmen, und beauftragte einen Künstler, eine Abbildung in großem Maßstabe anzufertigen. Dazwischen verlief wieder eine geraume Zeit und die Ausführung ließ auf sich warten. Nicht ohne Grund äußerten darum Viele — namentlich von Utrecht — den Wunsch, daß doch endlich eine Herausgabe der Malerei in's Werk gesetzt werden möchte, und meinem Ansuchen an den Herausgeber dieser Zeitschrift, Herrn N. van der Monde, wurde gern willfahrt. Dies geschah von Seiten des Kirchenvorstands unter Zustimmung des vorerwähnten Kunstverständigen.

II.

Unsere Malerei befindet sich an der südlichen Mauer des Kirchthurms, hat eine Höhe von 5,07, eine Breite von 4,52 Ellen (holl.) und ist in einen Rahmen gefaßt, der 0,175 Ellen breit ist. Sie fängt 3,45 Ellen vom Boden an, so daß die mehr als lebensgroßen Hauptfiguren optisch in Lebensgröße erscheinen. Auf der linken Seite ist sie, wie auch auf der Abbildung zu sehen ist, sehr beschädigt, was namentlich daher kommt, daß man sie im vorigen Jahrhundert, als sie zufällig zum ersten Mal sichtbar wurde, noch einmal frisch übertüncht hat. Hat mir doch der alte Künstler, welcher im Jahre 1840 noch lebte, erzählt, daß das Gemälde, als es 1795 in Folge des Kochens von Heu, welches man dagegen aufgeschichtet hatte, sichtbar geworden, von ihm im Auftrag der damaligen Kirchenverwaltung übertüncht worden sei. Ich glaubte diesen Zug von Vandalismus nicht unerwähnt lassen zu dürfen, weil davon auch in unserer Zeit noch Beispiele vorkommen, trotzdem solches den Absichten der Regierung zuwider läuft. *) —

*) Siehe die Königl. Verordnung hierüber in dem Staatsblad vom Jahre 1824 Nro. 45, dd. 16. August, und vgl. die Verfügungen des Kultusministers, dd. 25. März 1828 Nr. 124 und dd. 16. April 1841. Als Beispiel, wie man auch in unseren Tagen noch solche alte Kunstreste auszurotten sucht, kann ich den Bericht eines Augenzeugen anführen, dahin lautend,

Die Darstellung ist folgende. In einem braun angestrichenen Saal, mit halbrunden Fenstern, dessen Boden abwechselnd mit dunkel- und hellgrünen Flursteinen belegt ist, steht eine gelbe Ruhebänk, auf welcher Jesse schlafend liegt, die Rechte unter dem Kopfe, die Linke auf der Brust ruhend. Der Kopf ist mit einer runden, rothen Mütze bedeckt; roth ist auch sein Unterkleid oder Tunica; Mantel und (gesteppte) Decke sind hellblau mit braunem Feuer. Er schläft tief und fest. Daß man dabei an Niemand anders als an Jesse zu denken hat, bezeugt sein Name, der über dem Kopfe geschrieben ist. Aus seiner linken Seite ist der Stamm eines Weinstockes gewachsen, auf dessen gestutztem Gipfel die Maria mit dem Jesuskind auf dem Arme steht. Ihr Haupt ist mit einer gelben (goldenen) Lilienkrone geschmückt und mit einer grünen Aureole mit gelbem Rand; ihre Tunica ist himmelblau und ihr Mantel wie der Jesse's, hellblau mit braunem Feuer; das Kind trägt bereits den purpurnen Königsmantel, unter dem grüne Ärmel zum Vorschein kommen, während von dem Kopfe desselben gelbe (goldene) Strahlen emporschießen. Diese Strahlen und die Aureole sollen wohl der ganzen Darstellung mehr Licht geben; denn die dunkel gehaltenen (schwarzen) Fensteröffnungen in dem Saal, so wie der schlafende Jesse, scheinen darzuthun, daß es Nacht ist, welche indessen der Morgenröthe oder dem anbrechenden Licht, das von der Seite kommt, zu weichen anfängt. —

Wir haben also hier die Enderfüllung der Prophetie des Jesaias XI, 1 bildlich dargestellt. Ehe aber diese Prophetie erfüllt werden konnte, mußte ein großes Zwischengeschlecht von Königen aus Jesse hervorgegangen sein und auch das ist, wenigstens theilweise, zur Darstellung gebracht. Außer dem königlichen Sänger, welcher an Jesse's Kopfende sitzend auf der goldenen Harfe spielt, sieht man in den offenen Fensterrahmen die Abbildungen von zwölf Königen aus Juda, an jeder Seite von Maria sechs, im Halbkörper eingesetzt, deren Namen, soweit sie nicht ausgelöscht sind, auf Pergamentrollen, die aus den Fenstern flattern, geschrieben stehen. Diese Namen — worüber gleich mehr — sind aber, rechts von Maria von unten anfangend: Salomon und . . . chias (Zedechias), Abia und Roboam, Ahar (sic) und Joram; links von Maria, von unten anfangend: Manasses und Amon, Anas (sic) und Joatham, Assa und Josaphat. Alle sind als Könige kennbar durch Krone oder Scepter, oder Beides zugleich; sie sind in verschiedener Haltung dargestellt, welche — ebenso wie ihr verschiedenes Kostüm — dazu beiträgt, dem Ganzen eine angenehme Abwechslung zu verleihen, während die Baumzweige, die aus dem Stamme, unter den Füßen Marias, nach beiden Seiten hervorschießen und ihr Laub unter den Fensterrahmen ausbreiten, diesen Eindruck noch erhöhen und den Fürsten das Ansehen geben, als ob sie auf dieses Laub sich stützten und darauf ruhten. Ihre Haltung indessen, wie verschieden auch (z. B. den Blick aufwärts, zu Boden und seitwärts gerichtet; die Hände hoch oder niedrig, in Bewegung oder in Ruhe), drückt durchgehends Bewunderung und Verehrung

daß man zu Walburg in der Betuwe, bei Gelegenheit der Herstellung der abgebrannten Kanzel, ein Wandgemälde entdeckt hatte, das, wie man meinte, die Versuchung Jesu in der Wüste darstellte, daß jedoch die Kirchenverwaltung dasselbe sogleich übertünchen ließ.

aus, und dies mit Rücksicht auf das große, wunderbare Schauspiel, dessen Erfüllung hier zur Darstellung gebracht ist, und woran sie einen Theil, ein Glied in der Kette der Ereignisse ausmachen. Maria's freundlicher Blick ist wie der des Kindes seitwärts gerichtet, nach dem Orte, woher das Licht einfällt; dahin streckt auch das Kindlein seine Arme aus, und von da steigen gerade die Klänge der goldenen Davidsharfe empor. Die Farben tragen gleichfalls durch ihre Abwechslung zur Belebung des Ganzen bei. —

Bei David sieht man an Brust und Beinen noch Reste des purpurnen Königsmantels; seine Schnabelschuhe sind schwarz. Salomon trägt einen Purpurmantel und eine violettfarbige Mütze; Bedechias einen gelben Mantel, eine violettfarbige Klappmütze und ein purpurnes Scepter; Abia einen blauen Mantel mit einem purpurn und weiß eingefassten Kragen, einen grünen Hut und ein weißes Scepter; Roboam, Abia gegenüber, einen grünen Mantel und eine blaue Mütze; Ahar (sic) einen grünen Mantel mit violettfarbigem Kragen, eine purpurne Mütze mit weißem Rand und ein purpurnes Scepter; Josaphat einen hellbraunen Mantel mit gelbem Kragen und eine weiße Mütze; Assa einen grünen Mantel, eine purpurne Klappmütze und ein purpurnes Scepter; Anas (sic) einen purpurn und gelbgestreiften Mantel, aus welchem die Arme gelb mit schwarzen Blumen hervorkommen, und eine grüne Mütze; Joatham ein hellbraunes Unterkleid mit blauem Kragen, einen violettfarbigen Mantel mit blauer Verbrämung und eine weiße Mütze; Manasse einen hellblauen Mantel mit rothem Feuer, einen gelben Kragen und rothes Scepter; er ist der Einzige, dessen Haupt mit einer gelben Krone bedeckt ist; Amon endlich trägt ein grünes Unterkleid mit gelbem Kragen, einen himmelblauen Mantel mit gelber Verbrämung, eine weiße Mütze und ein weißes Scepter. —

Es bleiben uns noch die zu den Füßen Jesse's Knieenden zur Besprechung übrig. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dies die Donatoren sind, nach dem über ihnen angebrachten Wappen Mann und Frau. Beide tragen über ihrem Unterkleid einen schwarzen Mantel; der Mann ist baarhäutig, jedoch mit einem Gurt um den Leib versehen, woran ein Dolch mit gelber (goldener) Klinge hängt; die Frau hat ein langes weißes Tuch um den Kopf gewunden. Beide befinden sich in betender Stellung. Auch sind sie nur in Lebensgröße, also kleiner als die biblischen Figuren dargestellt. Auf alten Kunstwerken findet man häufig, daß andere Personen kleiner gemalt sind als Heilige. Es ist jedoch auch möglich, daß eine der beiden Personen, oder daß beide später gemalt wurden als das Hauptbild, und daß daher bei der Anlage des Gemäldes nicht darauf gerechnet war, daß noch zwei Personen darauf angebracht werden sollten, so daß der Künstler, den ihm gebliebenen Raum ermessend, diese Personen nicht größer malen konnte, als sie jetzt sind.

Daß wenigstens der Mann später gemalt ist als die Frau, dafür spricht theils der Umstand, daß durch seine Figur jetzt ein Theil von Jesse's Bett und Fußende bedeckt wird, theils, daß in der Unterschrift nur des Todestages der Frau gedacht wird. — Wichtiger jedoch wäre uns die Antwort auf die Frage, wer diese beiden Personen waren, und in welcher Zeit sie gelebt haben? Ich hoffe, daß Andere,

gewandter als ich, glücklicher sein werden in der Ergänzung der Unterschrift und der Entzifferung der Wappen, welche allein Gewißheit bieten können. —

Vergebens jedoch habe ich das Wappen des Mannes auf heimathlichen heraldischen Karten gesucht. Das allein scheint mir außer Bedenken, daß es drei eiserne Leuchter sind, wie man solche damals als Laternen gebrauchte, und die, wenn ich nicht irre, noch heut zu Tage in England hie und da im Gebrauche sind. Das Wappen der Frau, welches mit dem des Mannes verbunden ist, hat sechs Balken, abwechselnd roth und Silber oder roth und Gold; wenn roth und Silber, so würde es mit dem Wappen der Abeele's (siehe Ferneerda) stimmen, wenn roth und Gold, könnte man an das Wappen der Familie van Rijn denken. (Wapenkaart van Utrecht van het jaar 1769). Hierzu paßt aber der Familienname nicht, wenn wir diesen in der Unterschrift richtig lesen; dieser Name doch ist Flores, es steht dort:

In 't. jaer. ons. herē. MCCCC en L . . . [op] Sinte.

Matheus dach

Sterf. ghertrut. flores. otte . . . wys. bit. vor. de. siel.

Darnach denke ich den Vornamen Ghertrut verbunden mit dem Namen ihres Vaters Flores, so daß sie hieß: Ghertrut Flores, die das Weib ist von Otte. Hier fehlt, wenn wir Otte als Vorname lesen, das van oder der Familienname des Mannes.

Die Jahreszahl (in der Unterschrift) ist auch nicht ganz genau anzugeben. Ich glaube indessen, daß man dieselbe nicht vor 1450 und nicht nach 1480, sondern zwischen diese beiden Jahre setzen kann. Die fragmentarischen Schriftzeichen nämlich, die unmittelbar auf MCCCC folgen, scheint man für ein e mit einem Strich darüber halten zu müssen (ē), worauf ein l folgt; und da nun darnach noch kaum für drei Zahlzeichen Raum übrig ist (wenn wir das Wörtchen op, welches nothwendig gestanden haben muß, einschieben), und da diese Zeichen, in Zahlen ausgedrückt, nicht mehr als XXX sein können, so würde daraus folgen, daß nicht mehr als MCCCC und LXXX gestanden haben kann.

Es ist wohl nicht unpassend, im Vorbeigehen zu erwähnen, daß diese Lesart auch durch die Vertiklichkeit bestätigt werden kann, indem wir daraus zugleich ersehen, daß das ursprüngliche Gemälde nicht vor dem Jahre 1434 verfertigt sein kann. Es wurde bereits bemerkt, daß dasselbe an der südlichen Thurmmauer angebracht ist; diese Mauer nun macht einen Theil des südlichen Kreuzganges aus und dieser Kreuzgang ist gebaut bei der großen Erneuerung und Erweiterung, welche die Kirche im Jahre 1434 erfuhr. *)

Indem es nun unwahrscheinlich ist, daß das Gemälde eher angefertigt worden sei, als der südliche Kreuzgang gebaut ist, weil es sonst an eine Außenwand des Thurmes gemalt wäre, was nie geschehen ist, so kann man als feststehend annehmen, daß dasselbe nicht älter, sondern vielmehr jünger als das Jahr 1434 ist,

*) Siehe den Ablassbrief des Bisch. Rudolf van Diepholt (für Joden, der zur großen Erneuerung und Erweiterung der Kirche mitwirkte, 46 Tage), herausgegeben von Prof. Rist in dem Archief voor Kerk-Gesch. I. X, S. 308.

was sich uns auch aus der Fassung der Unterschrift, von diesem Ortsbeweise abgesehen, ergeben hat. Die Farbe, mit der das Bild gemalt ist, kann, weil sie nicht chemisch untersucht wurde, mit Bestimmtheit von mir nicht angegeben werden. Oel- oder Harzfarbe ist es indessen nicht, sondern Wasserfarbe (vermuthlich vermischt mit Gummi, Honig und Eidotter, vielleicht auch mit Wein); und das Ganze war wahrscheinlich überzogen mit einem glänzenden Firniß, welcher jetzt durch das Abtragen des Kalkes fehlt. Ueber die Art und Weise, wie die Maler im Mittelalter ihre Farben mischten und zubereiteten, geben die mittelalterlichen Farbenrecepte Aufschluß (s. bei Mone, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1835 S. 374 bis 375 und 1838 S. 605—606).

III.

Bevor wir von der Erklärung unseres Gemäldes scheiden, haben wir noch bei der Zahl und den Namen der Könige still zu stehen, die hier mit dem Stammbaum Jesse's dargestellt werden. Gewiß fragt man mit Recht: warum sind bei diesem Stammbaum nicht alle Könige abgebildet, die Jesse's Blut entsprossen; warum nur 13, der königliche Sänger mitgerechnet; und wie sind die Fehler auszugleichen, die sich offenkundig in einigen Namen eingeschlichen haben?

Im Allgemeinen ist zu bemerken, daß die hier genannten Könige dem Geschlechtsregister Jesu entnommen sind, welches bei Matthäus (Kap. I.) zu finden ist. Hieran reiht sich die Lösung der Frage, warum wir die Zahl von nur 13 und nicht von den zweimal vierzehn Königen haben, die nach diesem Register von Jesse abstammen. Werden doch, während in diesem Register gesagt wird, daß es zweimal vierzehn Geschlechter gegeben habe, vierzehn Könige von den ersten vierzehn Geschlechtern aufgezählt, Jesse darunter begriffen, bis zur Babylonischen Gefangenschaft. Damit schloß die berühmteste Periode der jüdischen Geschichte. Von diesen Königen nun werden in dem Geschlechtsregister bei Matthäus gerade nur diejenigen genannt, welche auf unserem Gemälde zur Darstellung kommen. Die Zahl von zwölf Königsporträten, mit Ausnahme Davids (der hier wie fast immer in dergleichen Darstellungen sitzend vorkommt) ist auf ähnlichen Abbildungen nicht ungewöhnlich; diese Zahl jedoch ist auch die höchste; öfters nämlich findet man auch weniger, wie wir unten sehen werden, und was dann dem Mangel an Raum oder an Mitteln zu solch' kostbarer Ausführung zuzuschreiben ist. —

Aber diese Namen stimmen nicht vollkommen überein mit der Angabe bei Matthäus. Eine Verschiedenheit, die uns indessen nicht hindert anzunehmen, daß sie keiner andern als dieser Aufzählung entnommen sind; denn die Namen auf unserem Gemälde, welche von denen bei Matthäus sich unterscheiden, kommen nicht nur nicht bei Matthäus, sondern auch bei Lukas nicht, ja nirgends sonst in der Geschichte der Könige, weder von Juda noch von Israel, vor; und wir glauben daher, daß sie falsch geschrieben sind. Es ist dies übrigens eine Verschiedenheit, die sich durch eine kleine Veränderung in der Lesart wohl ausgleichen läßt.

Sie besteht nämlich darin, daß die Könige Anas, Achar und . . . chias in der Stammtafel bei Matthäus nicht vorkommen, daß dagegen auf unserem Gemälde fehlen Ozias, Achaz und Ezechia, die bei Matthäus angeführt sind. Ich vermuthete

deßhalb, daß der Künstler statt Anas schreiben wollte Ahas, für Achasja (אֲחִישָׁא), bei den LXX in 2. Chronic. 20. V. 35 *Oxoziac* (nach dem Codex Alexandrinus an derselben Stelle *Oziac*), deßhalb derselbe wie bei Ozias bei Matthäus; dann,



Isa. aez oys-her-m-em-el
Herth-heral. Gores-olte

Ente-malheros-dach
vgl. b. l. vor-ae-brl.

daß er anstatt Ahar schreiben wollte Achaz, und daß der verstümmelte Name hias ursprünglich Ezechias gewesen ist und Ezechias geschrieben sein sollte, wie der Name Hiskia (חִזְקִיָּא) bei den LXX lautet (*Ezechias*). —

Eben so findet sich in einer Vulgata der Königl. Bibliothek im Haag, auf einer ähnlichen Darstellung in Miniatur, u. A. der Name Ahar statt Achaz (Ahas).

Mag indessen unser Künstler als Bibeltkundiger nicht viel Lob verdienen, als Maler verdient er solches allerdings; die Arbeit ist gewandt, deutlich von geübter Hand und zugleich gefällig. Es liegt Charakter in den Köpfen, wie in der Haltung der Gestalten; das Gesicht Maria's ist sehr lieblich, das Jesse's drückt den tiefen Schlaf treffend aus. In der Kleidung ist wohl eine gewisse Steifheit und Ecligkeit nicht zu verkennen; doch hängt dieses auch mit der Nachahmung seidener Stoffe

zusammen. Der Schatten in den Saalfenstern fällt nach zwei verschiedenen Seiten; das ist entweder ein Fehler, der aus dem Streben nach einer gewissen Symmetrie begangen wurde, oder der Maler hat die Idee, daß — wie oben bemerkt — das Licht der Aureolen von Maria und dem Jesuskinde aus der Mitte des Saales sich nach beiden Seiten verbreitet.

Ueber den Künstler selbst haben wir nichts entdecken können. In den Nachrichten über die Geschichte der Kirche habe ich umsonst nach Aufklärung gesucht; es ist überhaupt auffallend, daß die Beschreiber mit keinem Worte dieser Malerei gedenken. *)

Der Grund, warum man das Wandgemälde gerade in dieser Kirche, und nicht in einer andern, angebracht hat, ist wahrscheinlich der, daß die Buurkerk der Maria geweiht war. Die Buurkerk hieß die Kirche der h. Maria de mindere, und wurde nur im gewöhnlichen Verkehr die Buurkerk (*ecclesia civilis und popularis*) genannt, weil in derselben in alter Zeit der Rath zusammenkam und die Buur-Gespräche, oder Volksbeschlüsse, die von den buren (Bürgern) unter einander aufgestellt wurden, ausgearbeitet zu werden pflegten. **)

IV.

Es ist vielleicht nicht ganz unwillkommen, zum Schluß noch auf einige andere verwandte Darstellungen unseres Gegenstandes aufmerksam gemacht zu werden.

Da im Mittelalter tausende von Abschriften des Neuen Testaments und nicht weniger Gebetbücher mit Miniaturen, worin mit dem ersten Kapitel des Matthäus auch das Geschlechtsregister Jesu vorkam, verfertigt wurden, so ist wohl anzunehmen, daß in öffentlichen sowohl als in Privatbibliotheken sich eine große Anzahl von Stammbäumen Jesse's finden wird; andrer Darstellungen in Bildhauerei, Holzschnitzerei u. s. f. nicht zu gedenken. Ich glaubte das im Voraus andeuten zu müssen, damit man nicht aus der geringen Anzahl von Beispielen, die ich aufzähle, den Schluß ziehe, daß es nicht viele derartiger Darstellungen in der mittelalterlichen Kunst gegeben habe. Allerdings war ich nur in der Lage, mich auf wenige zu beschränken. —

1. In einer Vulgata der Leydener Universitäts-Bibliothek (MS. Lat. Bibl. Publ. No. 14 D), in Folio, auf Pergament und nicht älter als das 14. Jahrhundert, kommt zu Anfang des Matthäus-Evangeliums die Initiale L vor, mit dem Stammbaum Jesse's geschmückt. Das Ganze ist auf Goldgrund gemalt. Jesse liegt in einem weißen Bette, das in einem braunen gothischen Saal sich befindet, in dessen beiden Spitzbogen je eine blaue Lampe hängt. Hier ist es also Nacht, wie es scheint. Jesse ist in eine rothe Tunica gekleidet und mit einer blauen

*) Siehe van Heussen und van Rijn, *Kerk. hist. en oudheden der Zeven Ver. Prov.*, II. T. p. 71, und Matthäus, *de fund. et fatis eccles. Lugdun. Bat.* 1704. p. 189.

**) Siehe die oben genannten Schriftsteller und über wichtige Ceremonien bei der Einsetzung der Utrechter Bischöfe, die in dieser Kirche das weltliche Kleid mit dem geistlichen vertauschten, Matthäus I. c. p. 159. Nach diesem Schriftsteller soll die Kirche 1156 gebaut sein; von dem Baustil jener Zeit ist jedoch jetzt nichts mehr zu merken.

Dede überdeckt; sein Kopf ist mit einer weißen Mütze versehen; seine Augen aber sind offen, so daß er demnach in wachendem Zustande dargestellt erscheint. Aus ihm schießt der Baum empor, der sich gleich über seinem Leibe in zwei Arme theilt, welche Arme, während sie in die Höhe wachsen, sich viermal begegnen und so vier Ovale bilden, in deren jedem man ein Königsporträt sieht. —

2. In einer Vulgata der Königl. Bibliothek im Haag, MS. auf Pergament und in 8°, findet man eine nicht minder gedrängte Darstellung von Jesse's Stammbaum, zu Anfang des Evangeliums Matthäi. Es fehlt der Baum, aber Jesse ruht in einem blauen Hemde, überdeckt mit einer violettfarbigen Dede und auf dem Kopfe eine runde Mütze; während sich über seinem Leibe zwei Schilder erheben, worauf zwei Porträte stehen. —

3. In derselben Bibliothek befindet sich in einer anderen Vulgata, MS. in 8° auf Pergament, die Darstellung von Jesse's Stammbaum, zu Anfang des Evangeliums Matthäi in dieser Weise: in einem violett gemalten Saal, in welchem eine grüne brennende Lampe hängt, liegt Jesse auf einer weißgelben Dede. An seinem Fußende steigt ein Sproß in die Höhe und über diesem sieht man drei Porträte über einander. —

4. Ausführlicher, interessanter und mehr übereinstimmend mit unserem Wandgemälde ist eine andere Darstellung, gleichfalls in derselben Bibliothek, in einer flämischen Bibelübersetzung, MS. in Folio, aus dem 15. Jahrhundert, wie mir schien. Sie befindet sich zu Anfang des Matthäus und ist auf Goldgrund gemalt. Jesse liegt auf einer Ruhebänk, in eine gelbgrüne Tunica gekleidet mit blauem Mantel darüber, und ist überdeckt mit einer violettfarbigen Dede. Ebenso wie auf unserem Gemälde ist sein Name beigelegt, und darüber, auf einem fliegenden Pergamentstreifen, stehen die Worte des Jesaias: *egredietur virgo de radice yesse et flos de radice ejus ascendet*. Neben ihm sitzt der königliche Harfenspieler in seinem Purpurmantel, und rechts und links von Maria sieht man die Brustbilder von zwölf Königen aus Juda, deren Namen, wie auf unserem Wandgemälde, beigelegt sind; nämlich rechts von Maria: Salomon, Roboam, Joram, Josaphat, Ezechias, Achar, und links von Maria: Abias, Aza, Ozias, Joathan, Manasses, Amon. Man merkt beim Lesen dieser Namen, daß zwei derselben fehlerhaft geschrieben sind, Joathan (für Joatham) und Achar (für Achaz), letzterer wie auf unserem Gemälde. Maria ist zwar mit der runden, goldenen Aureole geschmückt, das Jesuskind fehlt jedoch auffallender Weise. Der Stil dieses Miniaturgemäldes hat viel Ähnlichkeit mit unserem Wandgemälde, so daß man beinahe vermuthen möchte, daß beide von derselben Hand stammen; doch ist das Miniaturgemälde schöner bearbeitet, wozu das feine Pergament und der beschränkte Raum auch eher Anlaß boten. —

5. Eine andere, ebenso hübsche als merkwürdige Darstellung von Jesse's Stammbaum habe ich in der vortrefflichen Sammlung des kunstliebenden Herrn A. D. Schinkel im Haag zu sehen Gelegenheit gehabt. Sie befindet sich in einem kostbaren, auf Pergament geschriebenen Gebetbuche aus dem 15. Jahrhundert. Jesse liegt zwischen Phantasielaub eines Weinstockes, der aus seinem Leibe gewachsen ist, im Schlasse; er ist in eine grüne Tunica mit goldenem Gürtel gekleidet und mit

einer rothen Kopfbedeckung versehen. An seinem Kopfe sitzt David, auf der goldenen Harfe spielend; er ist in weißen Hermelin gekleidet mit dem purpurnen Königsmantel darüber, und trägt auf seinem Haupte eine Vitienkrone. An seinem Fußende kniet eine Frau, die Donatrix (gekleidet in eine grüne Tunica, mit schwarzem Mantel darüber und ein weißes Tuch um ihren Kopf). Aus Jesse's Leib winden sich Zweige in die Höhe und umschließen ein viereckiges Gemälde, das auf beiden Seiten und oben mit Brustbildern von zwölf Königen besetzt ist, und zwar vier an jeder der drei genannten Seiten. Sie sind nicht mit Namen bezeichnet; allein aus den oben beschriebenen Stücken läßt sich schließen, welche gemeint sind. Das Gemälde selbst zeigt das Innere einer gothischen Kirche, deren Boden abwechselnd mit gelben und schwarzen Flursteinen belegt ist. In der Mitte kniet Maria, in betender Stellung, zwischen der persönlich dargestellten hl. Dreieinigkeit. Ihr Haupt ist mit einer runden goldenen Aureole geschmückt; die Tunica ist violett und goldfarben, der Mantel blau. An ihrer linken Seite sitzt Gott der Vater als alter Mann, mit langem Barte und der päpstlichen Mütze auf dem Haupte, gekleidet in eine aschgraue Tunica, darüber ein violettfarbiger Mantel. In der linken Hand hält er die Erbkugel mit dem Kreuz darauf, und seine Rechte streckt er segnend über das Haupt Maria's aus. Zu ihrer Rechten sitzt Jesus Christus, zu erkennen an der goldenen, von einem Kreuz durchschnittenen Gloria, und an dem Purpurmantel, dessen Schleppen von drei kleinen Cherubinen festgehalten werden. Auf seinem Schooße liegt ein offenes Buch, die h. Schrift oder das Evangelium, und, wie Gott der Vater, hält er seine rechte Hand segnend über das Haupt Maria's. Ueber dieser schwebt der h. Geist, in der Gestalt einer Taube, die mit einer runden goldenen Aureole geschmückt ist. — Diese Darstellung bezieht sich offenbar auf die wunderbare Empfängniß der Maria, und soll, wenigstens theilweise, die Weissagung des Engels Gabriel an Maria anschaulich machen: „Der heilige Geist wird über dich kommen und die Kraft des Allerhöchsten wird dich überschatten.“

6. In der alten Abtei du Saint-Sauveur zu Nevers befand sich ehemals eine Holzschnitzerei von Jesse's Stammbaum, aus dem 15. Jahrhundert, seitdem in die Sammlung eines gewissen Herrn Gallois übergegangen und herausgegeben durch den Herrn A. Maury in der *Revue Archéologique* v. J. 1844 p. 754—759. Dieselbe ist sehr einfach und liefert wenig Eigenthümliches. Jesse liegt auf dem Boden schlafend, den rechten Arm unter seinem Kopfe; er ist in eine Tunica gekleidet, welche in der Mitte gegürtet ist; darüber ein Mantel und auf seinem Kopfe eine runde Mütze oder Tuch. Aus seinem Leibe steigt ein Baustamm in die Höhe mit Phantasielaub und Kelchen versehen; die Kelche sind an der Zahl 13, einer in der Mitte und je sechs zu beiden Seiten. Auf dem in der Mitte steht die Maria, mit dem Jesuskindlein auf dem Arme; sie ist umgeben von einer ovalen flammenden Scheibe, die auf ihrem gekrönten Scheitel von dem Bogen der Einfassung durchschnitten ist; woraus hervorzugehen scheint, daß ihr Haupt ursprünglich noch mit einer Aureole versehen war. In jedem der übrigen zwölf Kelche steht ein König, die Beine bis an die Kniee unsichtbar; diese Könige sind mit Krone und Scepter versehen und in eine Tunica gekleidet, über der ein Mantel

tel mit zurückgeschlagenem Kragen hängt; meistens halten sie die rechte Hand deutend in die Höhe.

Wenn der gelehrte Herausgeber dieses Kunstwerkes die von uns beschriebenen Darstellungen, bei welchen die Namen der Könige beigelegt sind, gekannt hätte, dann hätte er gewiß die Vermuthungen, die er an a. St. über das dargestellte Personal mittheilt, für sich behalten; diese nämlich, daß sich unter den zwölf Personen David, Joseph (der Mann Maria's) und Sadoc als Stifter der Sadducäischen Secte, befänden.

7. In der schönen St. Vittorkirche zu Xanten befindet sich an dem Altar der Maria ein Stammbaum Jesse's in Holz geschnitten, so reich in Personal und Drappirung und so nett gearbeitet, daß er die eben beschriebene Schnitzerei weit übertrifft und in hohem Grade verdiente veröffentlicht zu werden. Ich erinnere mich jedoch desselben nicht genug im Einzelnen, um eine Beschreibung davon zu liefern; irre ich aber nicht, dann ist er so groß und ausführlich, daß Jesse auf $\frac{1}{4}$ und die 12 Könige auf $\frac{1}{6}$ Lebensgröße dargestellt sind.

Endlich erlaube ich mir noch die Darstellungen anzugeben, welche von oben genanntem A. Maury hier und dort in seiner Schrift angeführt werden; ohne daß davon eine nähere Beschreibung gegeben wird:

I. Das Basrelief eines Altars in der Christuskirche zu Twynham (Hampshire); siehe Carter, *ancient Painting and Sculpture in England*, Pl. XXXII p. 44; cf. *Dugdalae Monast. Anglican.* T. I. p. 140.

II. Auf einem gemalten Fenster in der St. Stephanuskirche zu Beauvais; s. F. de Lasterye, *Histoire de la Peinture sur verre en France* Pl. LXXIV.

III. In dem Fronton der Cathedralkirche zu Rouen; siehe Gilbert, *Description de la Cath. de Rouen*, 2. edit. p. 34.

IV. Auf einem Glasgemälde einer Kirche zu Amiens; siehe de Lasterye, I. c. p. 149.

V. Auf einem Glasgemälde einer Kirche zu Alençon; siehe de la Sicoterie, *Notice sur les vitraux de l'église Nôtre-Dame de Alençon*, T. VII. p. 105 des *Bulletin monumental von Frankreich*.

VI. Auf einem Glasgemälde in der Kirche zu St. Denys; siehe *Revue Archéol.*, I. c. Herr Maury indessen hält es — und nach meiner Ansicht mit Recht — für ungewiß, ob diese Darstellung zum Stammbaum Jesse's gezählt werden kann.

Gefefrudht.

Gaß in seiner Symbolik der griechischen Kirche weist S. 326 am Schluß seines Ueberblicks der Geschichte des orientalischen Bilderstreites treffend nach, wie die in dieser Streitfrage möglichen Standpunkte damals auch wirklich eingenommen worden sind. „Forderung der Bilder aus Glaubensgründen, Verwerfung derselben gleichfalls aus dem religiösen Motiv, endlich Gestattung aus Gründen des Nutzens

oder der Verträglichkeit mit der reinen christlichen Anbetung — drei Ansichten, jede derselben wurde im achten Jahrhundert synodatisch vertreten; für die erste erklärte sich das Nicänische Concil von 787 ebenso entschieden, wie die zweite von dem Concil zu Constantinopel 754 mit bilderstürmerischem Eifer proclamirt worden war; die dritte und mittlere fand auf der fränkischen Synode zu Frankfurt 794 einen würdigen Ausdruck. Den besten Commentar zu dieser Ansicht liefern bekanntlich die Libri Carolini, welche, dem Bilderdienst noch mehr widerstrebend als dem übereilten Gegentheil, den unbefangenen Grundsatz hinstellen, daß die Malerkunst nicht nothwendig zur christlichen Religion gehöre, ihre Erzeugnisse also nur dadurch, daß sie die Tempel schmücken und heiligen Begebenheiten zum lehrreichen Gedächtniß dienen, ihre kirchliche Bedeutung wahren können. — Dasselbe Verhältniß sollte sich im 16. Jahrhundert wiederholen. — Auch die Reformation ließ im Anschluß an das ungleiche Verständniß des Schriftprinzips drei Stellungen hervortreten, die der Bilderverfolger, die der Bilderberehrer und endlich die der Gründer einer friedlichen, aber durchaus freien Beziehung der Kirche zur Kunst, oder confessionell ausgedrückt: hier die Reformirten, dort die römischen Katholiken, welche ihre Empfehlung der Bilder im Tridentinum mit einiger Warnung begleiteten, zwischen und über beiden die lutherische Auffassung. Die Griechen blieben zu jener Zeit ganz außerhalb der Verhandlung. Es ist stets ergreifend, wenn eine Erkenntniß mitten unter dem Geräusch und Drang entgegengesetzter Parteien sich selber folgt; und das hat Luther und in ihm der deutsche Geist mit überlegener Klarheit gethan. Durch ihn sind Glaube und Anbetung sich selbst und ihrem Wesen zurückgegeben; aber es ist auch anerkannt worden, daß diese und jede andere Kunstausübung der religiösen Stimmung als solcher, mittelbar also der Erfüllung des gottesdienstlichen Zweckes einen Dienst leisten könne.“

Zur Lehre der Perspective.

Principien der Perspective und deren Anwendung nach einer neuen Methode von Gust. Seeberger, Maler und Professor der Perspective zc. an der königl. Akademie der bildenden Künste in München, mit 34 Figuren und 4 Tafeln. München. 1874. Literarisch=artistische Anstalt (Th. Riedel).

Das vorliegende Heft von nur 58 Seiten Text behandelt klar und gedrängt die Grundsätze der Perspective, sowie deren Ausübung in einer Weise, welche für den Maler wegen der geringen räumlichen Ausdehnung seiner Bildfläche besonders wichtig ist. Der eigentliche Zweck des Werkes wird im ersten Abschnitte unter der Ueberschrift: „Distanz“ angegeben; und zwar zielt dasselbe dahin, dem Künstler, welcher zuerst sein Bild nach dem Gefühle, mit Ueberlegung entworfen, und seinem Geschmack entsprechend in den Hauptsachen und vorherrschenden Linien angeordnet hat, die Distanz und alle übrigen Hilfspunkte zu verschaffen mit Benützung des Horizontes so wie des Augpunktes; es soll hierdurch die Wissenschaft

sich dem Gedanken und den Absichten des Künstlers anpassen. Daß der Künstler schon so weit in der Lehre der Perspective vorgebildet sein muß, um Horizont und Augpunkt richtig wählen zu können, ist in den Worten: „mit Ueberlegung entworfen,“ angedeutet; auch in den „Vorbemerkungen“ hat der Verfasser gesagt, daß zum vollkommenen Verständniß und zur geläufigen Handhabung des hier gebotenen Verfahrens Kenntnisse der Perspective gehören. Für denjenigen, welcher dieselben noch nicht besitzt, oder für solchen, welcher noch einmal die Grundsätze der Perspective sich deutlich zu machen wünscht, bietet der Verfasser in den ersten vier Abschnitten auf 36 Seiten eine kurze, allgemein verständliche Darlegung; und nach dieser Richtung hin verdient die Arbeit zunächst das beste Lob. Aber auch die Anwendung der vorhergehenden Lehrsätze im folgenden Abschnitte ist sehr empfehlenswerth; die vom Verfasser gewählte Bezeichnung einer neuen Methode ist jedoch nicht streng wörtlich zu nehmen, weil schon 1860 von demselben Verfasser der gleiche Gegenstand behandelt worden ist. Für Maler, welche meistens ungern nicht nur mit mathematischen Sätzen, sondern auch mit Zirkel, Lineal und Dreieck in Berührung kommen, mag die Verwerthung des Lehrsatzes vom Peripheriewinkel für perspectivische Zwecke neu sein; andere Künstler werden, gestützt auf perspectivische Kenntnisse in theoretischer und praktischer Richtung, von selbst zum gleichen Ziel geführt worden sein. Die vier Uebungsbeispiele bilden, auf obigem Satze fußend, durch die Klarheit der Darstellung sowohl im Text als auch in den ansprechenden Tafeln einen würdigen Schluß des Heftes. Möchten viele Künstler, Maler und Architekten, welche der Perspective bedürfen, hieraus Nutzen ziehen! St.

Chronik.

Altethümer. Seit der Entdeckung der Siegestafel des Königs Mesa von Moab sind neue merkwürdige Funde semitischer Alterthums theils an den Buchhändler Chavira in Jerusalem gekommen, theils haben sie sich auf einer gemeinschaftlichen Expedition des vorigen Sommers demselben, sowie dem deutschen Prediger Weser in Jerusalem und dem früheren deutschen Consul in Chartum, Duisberg, ergeben. Sie bestehen in einer Menge von Thontäfelchen, auch Thongefäßen, darunter einer großen Urne, und aus Figuren von Thier- oder Menschengestalt. Unter letzteren erkennt man eine Astarte. Bald auf dem Rücken, bald auf dem Stirnbande der aufgefundenen Figuren befinden sich semitische Buchstaben, mit deren Entzifferung sich bekanntlich vorzugsweise der Orientalist Professor Dr. Schlottmann beschäftigt. Vgl. No. 2, S. 31.

Professor August Hagen zu Königsberg, der sich bekanntlich durch seine Popularisirung der Kunst- und Künstlergeschichte des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts um die Verbreitung und Pflege des Kunstinteresses unter den Gebildeten unserer Tage ein unsterbliches Verdienst erworben, hat in einem, für die dortige Alterthums-Gesellschaft Preussia ausgearbeiteten Vortrag über „Stuckaturdecken“, der vor Kurzem in der Albert Rosbach'schen Buchdruckerei daselbst im Druck erschienen ist, die höchst interessanten großartigen Deckenstuckaturen zur Sprache gebracht, deren Untergang durch den Bau der neuen Börse von Königsberg zu befürchten stünde, wenn der Kneiphöfische Junfermann zu einem magistratischen Geschäftslokal verwendet würde. Der Redner führt die dunkle Geschichte der Stuckatur, deren Anfänge in's klassische Alterthum hinaufreichen (opus coronarium), und die nach Vasari im 14. Jahrhundert von dem Aretiner

Margaritone wieder belebt wurde, aus und weist auf die Plafondgemälde Raphael's im Gartenfaal, und Hannibal Caracci's im Palast Farnese zu Rom als die Vorbilder der in den kühnsten Wagnissen sich entwickelnden Stukkatur in Italien und Deutschland hin. Der älteste Stukkaturarbeiter, der für Königsberg nachweislich ist, gehört dem Ende des 16. Jahrhunderts an und hieß Hans Windrach. Die Stukkatur im Magistratsgebäude stammt aus der zweiten Hälfte des 17., die des Junterhofs aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts. Unter den verwandten Arbeiten in Augsburg, Weimar, Stuttgart und Ludwigsburg würde sich zur besonderen Beachtung wohl auch das Jagdschloß des Herzogs Carl von Württemberg, „die Solitude“, empfehlen. Bei demselben hat wohl Valentin Sonnenschein die Hand angelegt, noch ehe Dannecker dessen Schüler wurde.

Kirchenbau. Nachdem der Sultan dem deutschen Kronprinzen das Areal des vormaligen Johannerstifts in Jerusalem geschenkt, sind mehr denn 1000 Karren Schutt hinweggeschafft worden, um für eine neue große evangelische Kirche Raum zu gewinnen. Unter den Trümmern des alten Baues fand sich eine noch ziemlich vollständige Kapelle, welche alsbald für den Gebrauch ausgebessert und hergerichtet, nun bereits einstweilen für die deutschen evangelischen Gottesdienste in der heiligen Stadt verwendet wird. —

Der große Thurm am Stephansdome zu Wien wird jezt vollendet, nachdem er durch den Dombaumeister Schmidt einer vollständigen Renovation unterzogen worden war. Im Jahr 1873 ward an den Abschluß des noch unausgebauten zweiten Thurmes geschritten, der einen galerieartigen Aufbau erhalten soll. Die an diesem Thurm erwachsene noch ganz gesunde Birke wird mit der ihre Wurzeln umgebenden Fülle abgelöst und auf den neuen Rathhausplatz von Wien verpflanzt. —

Der Kirche zu Gelnhausen, welche durch den Einbau von Emporen und auf andere Weise verunstaltet ist, steht eine Restauration bevor, zu welcher der deutsche Kaiser bereits den größten Theil des nöthigen Aufwands bewilligt hat. —

Der Dom zu Limburg an der Lahn ist nunmehr durch die Fürsorge der Regierung nahezu vollendet. Chor und Sacristei, beide Querschiffe sammt den Thürmen sind wieder hergestellt. Der dürftigen Ausstattung des Inneren soll 1874 und 75 abgeholfen werden. Die Pläne der Restauration wurden vom Architekten Stier zu Berlin entworfen.

Im September 1872 wurde eine in New-York construirte eiserne Kirche auf dem Dampfer Canada nach Callao verladen. Die Kirche hat, wenn sie zusammengefügt ist, eine Länge von 150 und eine Breite von 65 Fuß. Sie war für den Badeplatz Ancon in Peru bestimmt und kommt sammt der Orgel auf 150,000 Dollars zu stehen.

In Schwerin ist die schöne gothische Domkirche nach den Entwürfen des Kirchenbauraths Krüger restaurirt und eine neue Orgel daselbst aufgestellt worden. Die Herstellung erstreckte sich zugleich auf die Fürstengruft. Der Maler Fr. Jenßen hat ein Bild des Inneren in seiner jetzigen Gestalt ausgeführt. Der aus massivem Eichenholz geschnitzte Altar enthält den Crucifixus von Lenthe. Die Glasgemälde sind von Gillemeister.

Am 5. Mai v. J. übergab eine Anzahl englischer Laien dem Erzbischof von Canterbury und dem Bischof von London eine mit 60,200 Unterschriften bedeckte Adresse, worin das Ueberhandnehmen des Ritualismus unter den Geistlichen und in ihrer Amtsverwaltung beklagt und u. A. darauf angetragen wird, bei Kirchenbauten und Restaurationen zu verhindern, daß durch die architectonische Anlage und Symbolik dem Umsichgreifen römischer Lehren und Ceremonien, mit welchen sich das reformatorische Bekenntniß der anglicanischen Kirche namentlich in Hinsicht auf die Feier des hl. Abendmahls und die Verehrung der Gegenwart Christi bei demselben in Widerstreit befindet, Vorschub geleistet werde.

Behufs der Wiederherstellung der von den Banden Melac's zerstörten herrlichen Catharinenkirche zu Oppenheim am Rhein hat sich ein Verein unter den Aufsizien des Großherzogs von Hessen gebildet und zu seiner Berathung u. A. auch den Professor v. Lübke in Stuttgart eingeladen. —

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Mai 1874.

Nr. 5.



Herausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Aurel Robert.

Von den zwei Brüdern aus dem schweizerischen Va Chaud-de-Fonds, welche sich der Malerkunst gewidmet haben, ist es der ältere Leopold Robert, der den Namen eines großen Künstlers zumal durch seine zwei umfangreichen Gemälde, „die Schnitter in den pontinischen Sümpfen“ und „die Fischer am adriatischen Meere“, hinterlassen hat. Ihm war es gegeben, die Darstellung des Volkslebens und der Landesitte zu einer vollendeten künstlerischen Wahrheit zu erheben und die Individualität der Menschen und ihrer Beschäftigungen zu einer idealen Schönheit

zu veredeln und mit lebenswarmer tiefer Empfindung zu beseelen. Er hat das sogenannte Genre auf eine der historischen Kunst ebenbürtige Höhe gestellt. Leider hat den reichbegabten edeln Geist von Jugend auf ein melancholischer Zug begleitet und mitten in der fruchtbarsten Arbeit so unnachtet, daß der Unglückliche, erst 38 Jahre alt, während seines Aufenthalts in Venedig nach Vollendung des zweiten der genannten großen Bilder am 20. März 1835 die Hand an das eigene Leben legte.

Acht Jahre jünger, ist Aurel Robert am 18. December 1805 geboren. Auch er war wie der ältere Bruder für die Uhrmacherei des Vaters bestimmt gewesen. Auch er hatte sich bald der Kupferstecherkunst zugewendet. Aber wie Leopold von 1818 an in Rom sich ausschließlich der Malerei widmete, so geschah es auch mit Aurel, welchen sein Bruder schon 1821 zu sich dorthin eingeladen hatte. Nachdem er im September 1821 die erste Communion in der reformirten Heimatkirche empfangen, reiste er im Anfang 1822 in Gesellschaft eines älteren Herrn aus seinem Geburtsorte unter hemmenden Naturereignissen während des Uebergangs über die Alpenpässe nach dem Süden und blieb von da an der dankbare treue Gefährte seines reiferen Bruders. Dieser sorgte für ihn und leitete seine künstlerische Ausbildung. Er erfreute sich der Nähe des „verständigen und gefühlvollen Bruders“, von dem er an eine Schwester schreibt: „alle seine Gedanken sind so verständig und zeugen von einem so tiefen Gehalte innerer Zufriedenheit, daß ich den Himmel dafür segne. Unser Benjamin, das sehe ich kommen, wird eine höchst wünschenswerthe Position erreichen. Seine Gesundheit ist so kräftig, als man erwarten darf, und sein Denken frei von den Nebeln, welche diejenigen befallen, die zu viel wollen.“ Als Zeichner und Maler machte sich's Aurel zur Aufgabe und Übung, Arbeiten seines Bruders zu copiren. Noch ist die Familie im Besitze von 48 solcher köstlichen Nachbildungen. Daneben liefen aber bald auch selbstständige Leistungen. Dahin gehörte ein Gemälde der i. J. 1823 durch den Brand zerstörten Basilica des Apostels Paulus außerhalb der Thore Roms, ein Bild, welches Aurel schon Tags nach der Feuersbrunst begonnen und wodurch er Thorwaldsen dermaßen entzückt hatte, daß derselbe sogleich eine Wiederholung davon für sich begehrte. Ebenso hat er später den Kreuzgang von der Lateranskirche mehrere Male aufgenommen und sogar das Innere dieser Kirche selbst gemalt. Dazu kam eine Innenansicht des Baptisteriums von S. Maria Maggiore. Diese s. g. Interieurs, dieses sinnige Gebiet der Architekturmalerie, war eine vornehmste Mission des strebenden jungen Künstlers, der indessen es nicht versäumte, dem Bruder auf dem Felde des Genre zu folgen. Hierzu ermunterte ihn vorzugsweise ein gemeinschaftlicher Ausflug nach der Gegend der pontinischen Sümpfe, wobei sich Aurel entschloß, in der Gesellschaft seines Baslerischen Landsmannes, des Malers Burkhardt, auch nach Neapel zu wandern und dort vier Wochen zu verweilen, um von dort mit reicher Studienausbeute nach Rom zurückzukehren. Hierauf führte Aurel ein größeres Bild aus, in welchem ein auf dem Wasserfalle von Terni geschehenes Unglück vorgestellt und das bald hernach von dem Berliner Kunstverein angekauft worden ist. Man pries es als ein Meisterstück dramatischer Composition. „Ein Rahn hat eben das Gefälle erreicht, jäh sich bäumend, aus wilder Fluth ragt noch die Spitze hervor, auf der zwei

Lebenskräftige Gestalten verzweifeln um Rettung kämpfen, ein junger Mönch, der hoch emporgerichtet nach einem Strauche hascht, und vor ihm ein Knabe, der laut aufschreiend und hastig vorgehend dasselbe Ziel zu erreichen hofft. Vergebens — unaufhaltsam treibt Alles dem Schrunde zu. Ein Mönch, den Tod im Angesichte, stürzt ohnmächtig zusammen; zu unterst aus tiefer Brandung starrt noch ein Alter hervor, er hat seine Rechnung geschlossen; vom Mantel umhüllt, faust er stumpf in die Tiefe hinab. Die ganze Composition ist ein Muster einfacher Linienführung, eine gewaltige Pyramide, deren Spitze der Mönch mit seinem hochwallenden Mantel bildet. Tiefer, im sausenenden Gefälle wird die Stimmung eine gelöftere, Erschöpfung und Todesfriebe folgen dem graufigen Ringen, über dem ein Vogel, der einzige Zeuge, in majestätischem Fluge dahinschwebt.“

1831 ging Aurel nach der Heimat. Auf der Gebirgsreise half er einer mitreisenden Dame über das Glatteis hinweg, verlor darüber die Mappe und hatte den Muth und das Glück, seine Zeichnungen aus der gähnenden Tiefe heraufzuholen. Im Sommer eilte er zu seinem Bruder nach Paris und blieb dort bis in die Mitte 1832.

In Venedig, wo sich Leopold schon im Februar 1832 niedergelassen hatte, traf ein Jahr später auch der jüngere Bruder mit ihm wieder zusammen. Der Aufenthalt in der Lagunenstadt führte Aurel auf's Neue der Architekturmalerei zu. Er studirte mit Vorliebe die Marcuskirche daselbst bis in das Einzelste. Vierzehn Innenansichten der Kirche selbst, vier Ansichten der Taufkirche, zwei innere Beduten der Kapelle St. Zeno und außerdem unzählige Details, des Lettners, der Mosaiken u. a. hat er gefertigt. Er stand in der Vollkraft seines Strebens und Gelingens. „Welch' ein Glück,“ schrieb Leopold, „daß Aurel nun seine Früchte erntet.“ Aber nur kurz dauerte das ungetrübte Glück, denn das Verhängniß des Bruders traf zunächst ihn. Er bewährte darin den standhaften Muth einer frommen Ergebung, verließ aber den Ort der Katastrophe und zog sich zu den Seinigen zurück. Erst später besuchte er Venedig und arbeitete daselbst mehrere Jahre hindurch. Seit 1843 lebte er in der Heimat, wählte seinen Wohnsitz zunächst in Biel, und bezog 1853 Ried, ein ländliches Besizthum, wo er still und glücklich seinem Beruf und der Familie lebte, unermüdlich in der Arbeit und treu besorgt für das Haus, in welchem drei Kinder, zwei Söhne und eine Tochter, zur Freude der Eltern aufwuchsen. Später unternahm er noch 1848 einen Ausflug in den Canton Tessin und nahm in Lugano Mehreres auf, namentlich im Kloster S. Maria degli Angeli. Fünffmal hat er das Innere der Sakristei wiedergegeben. Weniger gefiel und gelang es ihm auf einer Reise in das Breisgau mit dem Freiburger Münster. Dagegen besuchte er Zürich mit Vorliebe und stellte auf einer großen Leinwand die dortige Wasserkirche dar.

In einem anspruchlosen und menschenfreundlichen Gemüthe flossen die Quellen des heiteren Abends, der sein edles Leben beschloß. „Was bedürfen wir mehr, um glücklich zu sein,“ schreibt er, „als Ordnung, Arbeit und Mäßigung im Aufsehen zu Gott? Wohl hat jeder Tag seine Plage, aber wir fühlen uns über das Zeitliche erhaben und Gott genähert, wenn der Sinn für das Schöne und Gute und das Streben nach Vollendung unser Thun beseelt.“ Unter den Ermahnungen, die

er an den entfernten Sohn richtet, ist auch diese: „Ein unreiner Jüngling ist einem Tinten- oder Delfleck oder einer vergifteten Quelle zu vergleichen. Sollten aber unwahrscheinlicherweise einmal Körper und Geist von den Folgen dieses Lasters nicht betroffen werden, so wird um so sicherer das Gewissen verunreinigt, und dann bleibt nur die Buße, die Besserung und das Blut unseres Heilandes zur Reinigung übrig.“ Ueber das Verhältniß zu Andersdenkenden äußert er sich 1851 in einer Sprache, die noch vielmehr in unseren Tagen unter den neuentbrannten religiösen und confessionellen Wirren beherzigt zu werden verdient: „Was mich betrifft, so finde ich in der h. Schrift eine Menge von Wahrheiten, mit denen Jeder im Einverständnis sein kann, und ich bin sicher, daß unser guter himmlischer Vater nicht gerne sieht, wie Katholiken und Protestanten sich nicht mit einander vertragen und das Zermürbniß selbst in das Familienleben hinübergreift. Mir scheint, dieß sei dem Wesen und Geiste des Christenthums zuwider und dem Vorbild entgegen, das wir alle in der unendlichen Güte, dem grenzenlosen Erbarmen und der nachsichtigen Geduld unseres Gottes und Heilandes schauen. Trachten wir also, uns nicht in diese fruchtlosen Theorien zu verlieren, sondern uns vielmehr der positiven Aufgaben zu befleißigen, welche Gott selbst uns gestellt hat.“

Die letzten Arbeiten seiner Palette waren Bildnisse, die allerletzte ein Porträt des Obersts Schwab, eines Kunst- und Alterthumsfreundes, welchem die Stadt Biel das Vermächtniß einer reichhaltigen Sammlung vorgeschichtlicher Alterthümer verdankt. Dieses Porträt sollte der Anfang eines Museums mit Bildergalerie in dem heimatlichen Städtchen sein. Am 21. December 1871 gab ein sanfter Tod dem freudereichen und vielberehrten Leben dieses christlichen Künstlers ein Ende, dessen Antlitz und Wandel ein Widerschein der heiligen Stille der Andachtsstätten gewesen ist, für deren Aneignung und Wiedergabe sein Pinsel so begeistert war.

Wir haben den Stoff dieser Mittheilung dem dießjährigen Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich entnommen, dessen Verfasser der durch seine kunsthistorischen Schriften bekannte Professor Dr. Rudolf Rahn ist und dem ein Bildniß Aurel Robert's und das Interieur der Klostersakristei von S. Maria degli Angeli zu Lugano im Lichtdrucke beigegeben sind.

Das neueste Altarbild Pfannschmidt's.

Wenn den früheren Werken des Künstlers eine plastische Ruhe, ein innerer Friede, eine erbauliche Kirchenstille innewohnten, so mochten diese Eigenschaften bei Vielen die Meinung erwecken, er sei für dramatische Aufgaben weniger befähigt. Seine letzten Werke beweisen das Gegentheil. Zuerst waren es die „Weckstimmen“, jene drei Compositionen, welche das Kommen des Herrn zum Gericht schildern, und die in No. 10 des vorjährigen christlichen Kunstblattes besprochen worden sind, welche uns die Ueberzeugung brachten, daß Pfannschmidt — wir möchten sagen

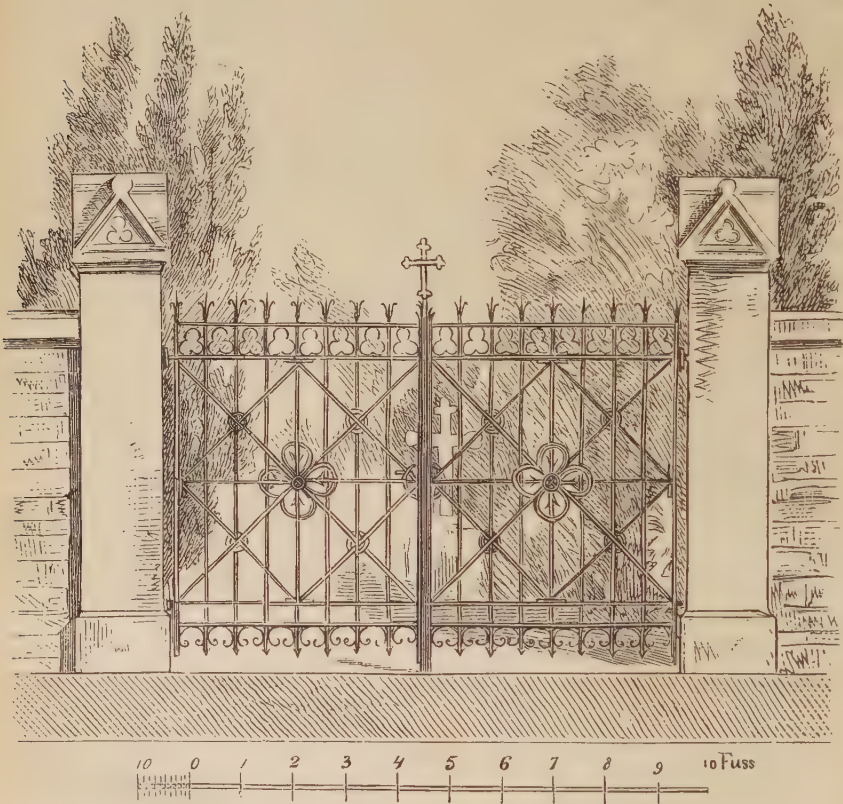
„vorzugsweise“ — auch über mächtig bewegte Gestalten zu gebieten habe und darin seinem heimgegangenen Meister Cornelius verwandt sei. Sein letztes Werk bekräftigt diese Ansicht und bezeugt von Neuem sein Talent für Darstellung der höchsten Affecte. Stellt es doch den gewaltigsten Seelenkampf, der je gekämpft worden, den „Kampf Jesu in Gethsemane“ in ergreifender Weise dar. Der vorhandene Altar der St. Gotthardskirche zu Brandenburg a. H., für welche das Bild bestimmt ist, bot für die Composition ein wenig günstiges, weil breites Format mit gedrücktem Spitzbogen, dar, was nur dadurch, daß der Engel mit seinen Flügeln den Bogen oben, der am Boden ringende Heiland dagegen die Breite einnimmt, glücklich überwunden worden.

Die Auffassung schließt sich einer früheren Composition desselben Gegenstandes an, welche Pfannschmidt vor Jahren im Auftrage des „Vereins für religiöse Kunst in der evangel. Kirche“ entworfen und Vogel in Holz geschnitten hat, und unterscheidet sich von letzterer nur dadurch, daß auf dem Altarbilde die drei schlafenden Jünger fehlen und der Heiland weniger gebeugt, sondern durch den ihn von rückwärts umfassenden Engel mehr emporgerichtet ist, was unbedingt noch schöner und würdiger erscheint. Der nur wenig Raum einnehmende Neben- und Hintergrund zeigt rechts von dem Erlöser den Kelch, links Gartengemäuer nebst Thor, darüber das unnachtete Jerusalem, wogegen die beiden Gestalten, — der Engel in einem hellvioioletten, der Heiland in einem leuchtend warmrothen Gewande, ohne Mantel, — in überirdischem Lichte strahlen. Zeichnung und Stil sind, wie immer bei diesem Meister, strenge und correct.

Wir hatten bei Besprechung des Altarwerkes für Graf zu Dohna-Schlobitten (siehe S. 89 d. v. J.) die Aeußerung gewagt, daß Pfannschmidt in dem Kopf des Heilandes auf der in der Predella angebrachten Grablegung alle seine früheren Darstellungen des lebenden und verkörperten Erlösers übertroffen habe. Was damals vielleicht richtig war, ist es heute nicht mehr. Denn das Antlitz dieses zusammenbrechenden Gottessohnes mit den von Schmerz zerrissenen und doch nicht entstellten edlen Zügen, in denen „und es kam, daß er mit dem Tode rang“ zu lesen — dieses nicht zu schildernde Angesicht überflügelt jenes der Grablegung, und der Künstler hat darin eine Aufgabe gelöst, die zu den schwierigsten der Kunst zählen dürfte. — Und wie das Haupt, so die Hände, die krampfhaft gefaltet, verzweiflungsvoll gerungen, das „und er betete heftiger“ in unnachahmlicher Zeichensprache jedem lesend vor Augen schreiben; nie sahen wir den schwersten Seelen- und Siegeskampf unseres Erlösers so innerlich, so tief ergreifend dargestellt, als auf diesem Bilde — und dessen sind wir froh. Aber einsam und immer einsamer wird es auf dem Gebiete der evangelischen Kunst und hangend schaut man aus nach kräftigem Nachwuchs; steht doch unser Meister fast allein — keine Schule folgt ihm, kein Jünger tritt in seine Spur und wuchert so treu, so ernst mit seinem Pfunde — zur Ehre Gottes, ihm zum Segen, Vielen zur Stärkung, wie unser Pfannschmidt.

Friedhofportal von Leins.

Der beifolgende Holzschnitt führt ein geschmiedetes Portal von Eisen vor, welches durch die Vermittelung des Herrn Oberbauraths von Leins in Stuttgart der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs für die Stadtgemeinde zu Baihingen an der Enz entworfen hat; jener Gemeinde, in deren



Dienst vor 250 Jahren Johann Valentin Andreaä als Diaconus zwischen 1614 und 1620 gestanden, wo er das entsetzliche Brandunglück jener Zeit miterlebt und seine vornehmsten Schriften im Kampfe gegen den Irrthum, Betrug und Aberglauben des Zeitalters, vornemlich zur Besserung der zerrütteten kirchlichen Zustände und zur Rettung des bedrängten evangelischen Glaubens und Bekenntnisses geschrieben hat. Es freut uns zugleich, im Anschluß hieran eine fleißige kunsthistorische Arbeit des dermaligen Amtsnachfolgers in derselben Kirchenstelle folgen lassen zu können.

Ueber das Alter kleinerer Kirchenbauten.

Von Diaconus Klemm in Baihingen an der Enz.

Es ist natürlich und nothwendig, daß sich das Interesse und das Studium der Kunstverständigen in erster Linie den größern und bedeutenderen Denkmälern der Baukunst überhaupt und so auch der Kirchenbaukunst insbesondere zuwendet. Ueber solche gibt es daher auch Monographieen in größerer Zahl. Gleichwohl dürfte ein Beitrag nicht unwillkommen sein, der die kleineren, sonst weniger beachteten Kirchenbauten in's Auge faßt und Anhaltspunkte für die Bestimmung und Beurtheilung ihres Alters zu bieten sucht, wie sich solche nur durch bisherige Studien als anwendbar nahe gelegt haben. Dabei ist dankbar benützt, was C. F. Leins in der Denkschrift zur Einweihung des Stuttgarter Polytechnikums 1864 als „Beitrag zur Kenntniß der vaterländischen Kirchenbauten“ gerade über die kleineren Kirchen Württembergs veröffentlicht hat. Insbesondere waren mir die hier mitgetheilten Grundrisse von Kirchen sehr förderlich. Ich möchte aber über das von Leins gegebene und in dessen Absicht allein gelegene hinaus feste Punkte finden für die Frage nach der ursprünglichen Entstehungszeit unsrer kleineren Kirchen.

Bei größeren Kirchen hat man meist durch geschichtliche Ueberlieferungen u. dgl. solche Anhaltspunkte, obgleich auch hier da und dort noch manches besser zu eruiren wäre. So habe ich z. B. in den Durchgängen unter dem Thurm der Stadtkirche zu Baihingen an der Enz eine Reihe alterthümlicher Steinmezzeichen entdeckt, die ganz anderer Art waren, als die sonst an dem Gebäude vorkommenden, und bin jetzt, nachdem auch Stücke des alten Giebels auf beiden Seiten des Thurmes vorgefunden sind, außer Zweifel gesetzt, daß nicht die ganze jetzige Kirche vom Jahr 1513 herrührt, wie man seither annahm, sondern der untere Theil des Thurmes und ein Theil der Giebelwand des Seitenschiffes mit dem unter dem Thurm befindlichen Kirchenportal von dem etwa 200 Jahre älteren Kirchenbau herstammt, auf dessen Stelle nach der Ueberlieferung die jetzige Kirche aufgeführt wurde.

Bei kleineren Kirchen aber, wer hat da daran gedacht, über ihre Gründung und Geschichte etwas der Nachwelt zu überliefern? Ja seit dem 15. Jahrhundert hauptsächlich haben die Baumeister und Steinmeken durch Inschriften, Jahreszahlen, Steinmezzeichen u. s. w. dafür gesorgt, daß man sich über die betreffende Zeit orientiren kann; aber in der früheren Zeit gerade scheint das nur ausnahmsweise geschehen zu sein. Hier also muß unsre Forschung nach andern Kennzeichen und Anhaltspunkten suchen, welche zugleich den gegebenen Daten oft zur Ergänzung und Berichtigung dienen müssen, da diese sehr häufig nicht das Jahr der ersten Erbauung einer Kirche angeben, sondern nur das einer größeren oder kleineren Veränderung an derselben. In dieser Beziehung ist man nun gewohnt, sich an den Stil eines Gebäudes zu halten, wie der sich an Gewölben, Säulen oder Pfeilern, Bögen, Fenstern besonders ausspricht. Aber wie, wenn in den kleineren, einschiffigen Kirchenbauten von Säulen oder Pfeilern keine Rede ist, und wenn es gewiß ist, daß die Fenster und Bögen, und selbst die Gewölbe vielfach späteren Veränderungen unterworfen worden sind, wenn namentlich die gothische Zeit fast überall die Fenster nach ihrem Geschmack umgewandelt hat? Bleibt auch dann

noch etwas übrig, das eben nicht leicht umzuwandeln und zu verändern war? Ja, und zwar ist dieses Unveränderliche und darum zur Beurtheilung des Alters einer Kirche wesentlich Beitragende: die Grundanlage der Kirche, die Art, wie Chor, Schiff und Thurm sich zu einander verhalten und gestellt sind. Lassen wir denn gleich die Sätze folgen, welche nachher durch Beispiele weiter begründet werden sollen.

1) Vertritt der im Osten stehende Thurm mit seinem untersten Stockwerk zugleich die Stelle des Chors, so ist die Entstehung der Kirche in der romanischen Zeit (11. und 12. Jahrhundert) wahrscheinlich.

2) Geht der Chor sammt seinem edigen Schluß oder auch nur der edige Chorschluß über den östlich vom Schiff stehenden Thurm hinaus, so ist gleichfalls Entstehung der Kirche nach ihrer Grundanlage in der romanischen Zeit wahrscheinlich, wobei dann aber eine Umwandlung aus der unter 1) beschriebenen Form in die jetzige in der gothischen Zeit (meistens im 15. Jahrhundert) erfolgt sein wird.

3) Steht der Thurm westlich, so hat man wenigstens in vielen Fällen Grund und Recht, die Grundanlage in die romanische Zeit oder in die Uebergangszeit zuzurechnen.

4) Steht der Thurm auf der Seite des Chors, in der nordöstlichen oder südöstlichen Ecke zwischen Schiff und Chor, so ist in der Regel anzunehmen, daß die Grundanlage in der gothischen Zeit entstanden ist.

Versuchen wir eine Rechtfertigung dieser Sätze.

1) Daß solche ältere Kirchen, an denen noch heutzutage ein runder Chorschluß, eine runde Apsis vorhanden ist, der romanischen Zeit zugehören, darüber kann kein Zweifel sein. Es scheint aber, daß kleinere einschiffige Kirchen dieser Art bei uns zu Lande sehr selten sind. Veins nennt die zu Simmersfeld und Reste einer solchen zu Mönchsberg bei Herrenberg. Hier ist wohl auch die frühere Kapelle zu Schwärzloch bei Tübingen zu erwähnen. Die zu Simmersfeld mag vor 1100 gebaut sein; darauf weist ebenso der breite dicke Wulst, welcher das rundbogige Hauptportal im Westen einfaßt und ganz ähnlich an einigen alten Portalen der 1083—91 gebauten Peterskirche zu Hirsau sich findet, wie der Umstand, daß die Form der Buchstaben in der Inschrift jenes Portals: PAX. HVIC. DOMVI. PAX. INTRANTI. noch ganz die römische ist und nur im letzten Wort die Buchstaben T und R in einander verschlungen sind, was nach Otte's Kunstarchäologie zwischen 1000 und 1100 vorkommt. Wir können auch wohl begreifen, wie die erste Form kleinerer Kirchen im romanischen Stil gerade die der Simmersfelder Kirche wurde. Ein überwölbter Chor mit runder Apsis war von den größeren Basilikenbauten her gegeben, das Querschiff fiel mit den Seitenschiffen bei dem geringern Umfang weg; jetzt fragte sich noch, wohin mit dem Thurm? Wurde er westlich errichtet, so mußte man auch sein unteres Stockwerk überwölben und dies war kostspielig und daher einfacher, den Thurm über dem Chor aufzubauen, wie eben in Simmersfeld. Nun aber ging man in unserer Gegend häufig noch weiter in der Vereinfachung, ließ die runde Apsis weg und, wie ja auch an größeren Kirchen (Denkendorf) ein einfach viereckiger Chor vorkam, so fiel jetzt Chor und unteres gewölbtes Stockwerk des Thurmes zusammen. Dem-

nach möchten wir das 11. und 12. Jahrhundert als die Zeit bezeichnen, in welcher die Kirchen nach ihrer Grundanlage entstanden sind, bei welchen der Chor durch des östlich stehenden Thurmes unterstes Stockwerk gebildet ist. Schon Veins führt (S. 13) eine Menge solcher auf mit dem Bemerken, daß sie oft gruppenweise beisammen stehen, und ließe sich seine Sammlung noch sehr vermehren. Ich will nur einige namhaft machen, in denen auch noch anderweitige Erscheinungen auf die romanische Zeit hinweisen. In Mühlhausen an der Enz finden sich außer dem runden Triumphbogen auch auf den andern drei Seiten des Chors nischenartige Rundbögen, während die gothischen Fenster zwischen diesen offenbar später sind. Auch ist außen an der Kirche ein alter Schlußstein mit romanisch gehaltenem Christuskopf eingemauert. In Enzingen sind die Chorfenster noch rundbogig, in Gebersheim, Hofen und Rantheim ein altes Tonnengewölbe, in Rieth Reste von Rundbogen erhalten, in Dieffenbach, Dürrenz (Andreaskirche), Zaisersweiher außer andern Spuren ein halbkreisförmiger Triumphbogen.

Es dürfte darnach nicht zu viel gewagt sein, wenn wir sagen: Vertritt der im Osten stehende Thurm mit seinem untersten Stockwerk zugleich die Stelle des Chors, so ist Entstehung der Kirche in der romanischen Zeit (11. und 12. Jahrhundert) durchaus wahrscheinlich.

In einzelnen Fällen natürlich wird man wohl auch noch etwas weiter bis in die Uebergangszeit heruntergehen haben; andrerseits könnte allerdings auch da und dort eine Kirche später nach dem Muster einer solchen älteren aufgeführt worden sein, wie das von der zu Klein=Jungersheim erst 1601 im spätgothischen Stil erbauten anzunehmen ist.

2) Schwieriger scheint unser zweiter Satz zu begründen, daß eine romanische Grundanlage auch da wahrscheinlich anzunehmen ist, wo über den östlich stehenden Thurm ein Chor mit eckigem Schluß oder auch bloß ein eckiger Chorschluß hinausgeht, zumal in diesen Fällen die sämtlichen Fenster gothische Form zeigen. Indeß liegt die Verwandtschaft der Kirchen dieser Art mit den zuvor besprochenen doch zu nahe, als daß wir die letzteren erst einer viel späteren Zeit zuschreiben dürften; und das müßten wir sehr häufig, da gerade bei diesen Kirchen oft ein Datum aus dem 15. Jahrhundert vorkommt. Warum aber sollen wir nicht annehmen dürfen, daß jene Daten vielmehr die Zeit der gothischen Umwandlung eines schon länger bestehenden Baues durch Anfügung gothischen Chorschlusses, Einsetzung gothischer Gewölbe und vor allem auch gothischer Fenster angeben, als die Zeit der ersten Erbauung? Der Verfasser hat allerdings darüber kein Urtheil, ob man vom Standpunkt des Architekten eine derartige Umwandlung für möglich erklären kann. Aber Spuren haben wir hinlänglich, die darauf weisen, daß bei früher romanischen und mit dem Thurm im Osten endigenden Kirchen solche Umänderungen in den gothischen Stil, insbesondere in die von ihm beliebte Form des Chors und Chorschlusses vorgenommen wurden. Hieher gehört vor Allem die von Veins besprochene Kirche zu Weinsberg (S. 11), bei welcher der alte platte Chorschluß unter dem Thurm beibehalten und nur ein spitzbogiges Portal in die Ostwand eingebrochen wurde, um eine Verbindung mit dem ganz neu in gothischem Stil östlich angefügten Chor herzustellen. Dieser Aenderung, wobei der alte bestehende Chor fast

ganz belassen wurde, steht am nächsten jene, wo nur ein Chorschluß mit den drei Seiten eines Achtecks angefügt scheint, die Ostwand des Thurmes aber bis zur erforderlichen Höhe ausgebrochen worden sein mußte. So scheint es in Oberriexingen, Horrheim, Kleinglattbach, Thamm, Bienzingen (Dorfkirche), Illingen, Lomersheim u. a. geschehen zu sein. Die Gründe, welche wir hier anführen können für eine ursprünglich so, wie in 1) geschildert ist, beschaffene Anlage, sind folgende. Wie Veins selbst (S. 15) hervorhebt, haben fast alle diese Kirchen etwas Gedrungenes, Kurzes und der Thurm geräth zu einer schweren Masse. Das ist aber offenbar das Charakteristische des romanischen Stils und zeigt sich ganz gleich besonders in den unter 1) fallenden Thürmen, während bei ursprünglich gothischem Stil solches nicht wohl zu erwarten ist, am wenigsten im 15. Jahrhundert, dem die gothischen Theile dieser Kirchen nach Inschriften, wie nach dem Stil meistens angehören. Weiter findet man in den einzelnen Kirchen bei genauerer Untersuchung in der Regel noch Spuren des romanischen Stils. So hat z. B. der Chor von Oberriexingen (von 1439 datirt) einen rundbogigen Triumphbogen, Kleinglattbach und Bienzingen innerhalb einen Rundbogen gegen Norden, auch ist hier der früher niedrigere runde Triumphbogen offenbar erst später höher hinaufgeführt worden, und in Bienzingen weist eine alte, in gothischen Majuskeln bestehende Inschrift: *hans enrio bertsch* wenigstens in die Uebergangszeit zurück, während der Charakter der an den gothischen Bildungen vorkommenden Steinmetzzeichen bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts herabweist. Wenn aber in Lomersheim eine Inschrift besagt: *anno domini 1459, 28. mensis julii factum est hoc opus per magistrum balthasar de horheyen ad honorem dei*, so darf uns das gar nicht abhalten, statt an einen Neubau nur an eine bedeutende gothische Umformung zu denken, da in Mühlhausen nach einer dortigen Inschrift derselbe *magister balthasar 1458* gewirkt hat und durch ihn *hoc opus completum est*, wir aber bereits oben gefunden haben, daß die Mühlhäuser Kirche zu denen gehört, deren romanische Grundanlage sicher ist, wonach also faktisch dieses *completum* oder *factum est* eins ist mit *renovata est haec structura*, wie es bei der Ensfinger Kirche 1468 heißt. Fehlt es uns demnach nicht an Anhaltspunkten, um für die genannten Kirchen eine erste Anlage in romanischer Zeit und spätere gothische Umformung nachzuweisen, so dürfen wir das auch weiter ausdehnen auf diejenigen, bei denen das Chorquadrat unter dem Thurm durch ein weiteres Stück eines Chorbaues verlängert und dann erst mit den drei Seiten des Achtecks oder sonst eckig geschlossen wurde. So finden wir es namentlich in Großsachsenheim und Mettingen. Sieht man bei diesen Kirchen den von Veins (Tafel IV, 5 u. 7) mitgetheilten Grundriß an, so bekommt man noch mehr als bei der vorigen Gruppe den Eindruck: so kann die Kirche ursprünglich nicht angelegt gewesen sein, denn da ist ja der Chor fast ganz oder gerade so lang wie das Schiff, und bei Mettingen wenigstens ist gewiß (s. Oberamtsbeschreibung S. 162), daß daselbst schon 1267 eine Kapelle bestand. Einen Uebergang zwischen den unter 1) und den hier genannten Kirchen stellt die zu Hochdorf bei Baihingen vor Augen, wo an die untere Halle des östlich stehenden Thurmes noch ein im Rechteck geschlossener Chor hinausgerückt ist.

Als Kirchen, die unter die eine oder andre dieser Gruppen fallen, seien noch genannt die zu Döckgau, Althengstett (soll 1049 von Papst Leo IX. eingeweiht worden sein und hat auch noch eine alte Glocke mit den vier Evangelisten-Namen in gothischen Majuskeln, ist aber offenbar schon mancher Veränderung unterlegen), Hegenlohe und die Kirche zu St. Katharinen in Hall, deren Thurm romanische Spuren zeigt. Es wäre wohl einer weitem Untersuchung werth, ob nicht blos in der Enzgegend, sondern auch anderwärts Kirchen dieser zweiten Art gerade da häufiger sind, wo auch solche der ersten vorkommen, ob nicht überhaupt verschiedene Gaue auch verschiedene Formen der Grundanlage liebten.

Ein beachtenswerther Punkt scheint auch noch der zu sein, daß die Thürme an den hier in Frage stehenden Kirchen meist ebensowenig mit Strebepfeilern versehen sind, die sie doch wohl hätten brauchen können, um nicht blos die Gewölbe, sondern die ganze Last zu tragen, als an den unter 1) genannten Kirchen, während überall der edige Chorschluß mit Strebepfeilern bedacht ist. Bei Groß-Sachsenheim z. B. ist nur ein einziger, offenbar erst später angefügt. Wo aber solche Strebepfeiler dem Thurm als ein wesentlicher Theil der Anlage beigelegt sind, da mag allerdings öfters nicht blos der alte Thurm gothisch umgewandelt, sondern ein ganz neuer Thurm mit Chor an seiner Stelle aufgeführt worden sein, z. B. bei Mettingen. Es bliebe indeß auch so bei diesen Kirchen der Hinweis auf die ursprünglich romanische Grundanlage giltig.

3) Wir haben zu 1) bemerkt, daß jedenfalls die einfachste und billigste Bauart für kleinere Kirchen die war, wenn der Thurm mit seinem überwölbten untern Stockwerk zugleich die Stelle des Chors vertrat. Das schließt natürlich nicht aus, daß an andern Orten schon in der romanischen Zeit eine andre Bauart gewählt und der Thurm westlich vom Schiff aufgeführt wurde, während der Chor im Osten blieb. Wir können sagen, es war das, abgesehen von dem hierarchischen Vorrechte bischöflicher Kathedralen, das Westportal mit zwei Thürmen zu flankiren, eben so naheliegend, wie jenes erste, wenn es sich um Vereinfachung desjenigen Grundrisses handelte, der bei den großen romanischen Bauten vorgeherrscht zu haben scheint. Hier standen nämlich (vgl. in Otte's „Kunst des Mittelalters“ die Grundrisse der Dome von Bamberg, Speyer, Mainz), im Allgemeinen bezeichnet, zwei Thürme im Westen zu beiden Seiten einer Vorhalle oder eines westlichen Chors, und zwei andere Thürme im Osten auf den Seiten des Ostchors. Reducirte man diese Thürme, so erhielt man durch Wegfallen der im Westen stehenden und gleichsam Zusammenrücken der im Osten stehenden den einen Thurm über dem Chor, die unter 1) besprochene Form; dagegen durch Wegfall der im Osten stehenden und Zusammenrücken der westlichen, welche nach der Darstellung Otte's ursprünglicher sind, als die östlichen, erhielt man die jetzt weiter zu besprechende Form, einen Thurm im Westen, der mit seinem untern Stockwerk, wenn gegen Westen offen, ebenfalls eine Art Vorhalle bildete, wenn aber geschlossen, eine Art Gegenstück zu dem Chor im Osten. Fragen wir aber weiter nach der Gestaltung des Chors bei dieser letztern Form der Grundanlage, so wäre das nächste gewesen ein viereckiger Chor mit vorspringender runder Apsis. Es ist aber dem Verfasser bis jetzt nicht gelungen, eine derartig angelegte kleinere Kirche mit westlich stehendem Thurm im

Land aufzufinden. Es macht sich bei dieser Nachforschung, wie überhaupt bei den uns hier beschäftigenden Fragen, der Uebelstand sehr schmerzlich fühlbar, daß die früher erschienenen Oberamtsbeschreibungen über die Stellung der Haupttheile einer Kirche, Chor, Schiff und Thurm, zu einander meist gar nichts angeben, die neueren nicht immer alles vollständig. Doch ist ja überhaupt anzunehmen, es dürfte wenige Kirchen dieser Art bei uns gegeben haben, weil runde Absiden auch sonst nur bei den wenigsten kleinen Kirchen vorkommen oder erhalten sind. Ebenso kennt Verfasser keine solche kleinere, einschiffige Kirche, bei welcher etwa die runde Absis wenigstens innerhalb des außen quadratisch und platt abschließenden Chors zum Vorschein käme, wie das in der dreischiffigen Kirche zu Neckarthailfingen (siehe Leins) der Fall ist. Dagegen fehlt es jetzt nicht an Beispielen für die Form, worin der Thurm westlich steht, der Chor aber im Viereck einfach rechteckig abschließt. Sollte nicht für diese Kirchen die Entstehung in der romanischen oder spätestens in der Uebergangszeit durch alles Bisherige nahegelegt sein? Bei Zp-tingen deutet schon das Massenhafte des Thurms, der augenscheinlich als Bollwerk zugleich diente, auf frühen Ursprung. Sein unteres Stockwerk, dessen Kreuzgewölbe von Tragengestirten getragen ist, öffnet sich nur in die Kirche hinein und zwar in runden Bögen, und am Eingang in den mit Tonnengewölbe überdeckten Chor sind gleichfalls Spuren eines runden Triumphbogens, der beiderseits ausgehauene Thiergestalten zu seinen Füßen hatte. Außer dem Thurm ist die Umgebung der Kirche festungsartig eingerichtet und ziehen sich Gewölbe rings herum unter den Umfassungsmauern. Diese finden sich außer bei der oben besprochenen Dorfkirche zu Dienzingen, wo sie „Kemenaten“ heißen (sie waren also wohl zur Unterbringung von Frauen und Kindern in Belagerungszeiten bestimmt), ganz ebenso in dem benachbarten Weissach unter dem Namen „Gaden“ und hier treffen wir auch wieder einen, jetzt isolirt dastehenden, westlich gestellten Thurm mit rundbogigem Eingang etwa 20 Fuß über dem Erdboden und an der jetzigen erst in gothischer Zeit erbauten Kirche seltsame Thierfiguren als Reste eines offenbar romanischen Kirchenbaues. Muß hier bei Weissach die einstige Gestaltung des Chors dahingestellt bleiben, so finden wir doch im gleichen Oberamt Baihingen noch ein drittes Beispiel in der Peterskirche zu Groß-Glatbach. Hier hat der Chor rein romanischen Charakter mit rundem Triumphbogen und einem Christuskopf als Schlussstein des Kreuzgewölbes, welcher dem bei Mühlhausen erwähnten sehr ähnlich ist. Dagegen hat der Thurm in seinem als Eingangsportal dienenden untern Stockwerk spitzbogige Oeffnungen, und hätten wir also hier wohl Uebergangszeit anzunehmen. Die Kirche mit dem Kirchhof diente gleichfalls als Befestigung. Ebenso scheint die Kirche zu Kleinsachsenheim so gebaut gewesen zu sein, nur ist hier die frühere Gestaltung des Chors nicht sicher festzustellen. Aus den bei Leins genannten Kirchen wären hier noch die zu Reichenbach bei Göppingen und die zu Degerloch bei Stuttgart zu erwähnen.

Nach diesen Beispielen dürfte es nicht zu gewagt sein, wenn wir das unter 1) und 3) Gefundene dahin zusammenfassen, daß ein geradliniger Chorschluß unbedingt auf romanische Grundanlage, spätestens in der Uebergangszeit zurückweist, und dürften davon nur solche Kirchen auszunehmen sein, in welchen etwa die be-

sondere Praxis eines Ordens (vgl. die Cisterzienserkirchen Maulbronn und Bebenhausen) diese Behandlung des Chors auch später gefordert hätte.

Von selbst aber legt es sich jetzt auch nahe, daß bei Kirchen der hier besprochenen Grundanlage eine Umwandlung in gothische Formen leichter, als bei den unter 2) erwähnten eintreten konnte, weil der Chor hier bei einer Vergrößerung, Erhöhung oder sonstigen Umänderung zu eckigem Abschluß kein Hinderniß darbot. Und gewiß ist dieser Umstand Schuld, wenn es nur noch verhältnißmäßig wenige Kirchen der jetzt beschriebenen Form gibt gegenüber der Menge jener, die unter die Form 1) fallen. Keineswegs darf aber darum hinter jeder Kirche, wo jetzt ein schöner gothischer, verschiedig schließender Chor im Osten und ein Thurm im Westen steht, eine frühere romanische Grundanlage mit quadratischem Chor vermuthet werden, sondern Kirchen dieser Art können ebensowohl rein und ganz gothischen Ursprungs sein. So ist z. B. bei der Kirche zu Enzweihingen und bei der Martinskirche in Rußdorf (datirt von 1428) keinerlei Grund, sie nicht als rein gothisch zu betrachten. Immerhin fehlt es aber nicht an Beispielen, daß sogar bei größern Kirchen, bei denen man sonst an Entstehung des Ganzen in gothischer, ja spätgothischer Zeit denken möchte, bei genauerem Zusehen eine romanische Grundanlage der bezeichneten Art sich ergibt. So haben wir es nach dem Eingangs erwähnten bei der (Marien-) Kirche zu Baihingen anzunehmen; so bei der Stiftskirche zu St. Georg in Tübingen (nach Bunz S. 6—8). Bei der Michaelskirche zu Hall ist der romanische Thurm im Westen noch ganz erhalten.

Jedenfalls ist nach Allem außer Zweifel, daß bei westlicher Stellung des Thurmes und jetzt gothischem Chorschluß viele Kirchen mit ihrer Entstehung in die romanische oder die Uebergangszeit zurückgehen werden, und es sich also auch bei kleineren Kirchen dieser Art vielfach lohnen dürfte, nach weiteren Erkennungszeichen des romanischen Stils zu suchen. In Roswaag z. B. finden sich rundbogige Schallöffnungen am Thurm, während der Chor 1497 erbaut wurde, dem Steinmehzeichen nach wohl vom gleichen Baumeister, der die Liebfrauenkirche in Vödingen um 1480 baute. Von den bei Veins angeführten Kirchen dürfte besonders die in Plieningen in früherer Zeit so gestaltet gewesen sein, wie die zu Spillingen u. s. w., indem nicht bloß das Schiff mit seinen romanischen Verzierungen, sondern auch der Thurm in viel frühere Zeit zurückweist, als der 1493 erbaute Chor. Auch bei manchen der von Veins (S. 20) genannten Kirchen, wo auffallenderweise die Lichtöffnung des Triumphbogens am Chor noch ein Stück weit über die Decke des Schiffes in den Dachraum hinaufgeht, dürfte jene Veränderung des früher etwa mit einfachem Kreuzgewölbe in romanischer Weise überdeckten Chors in die hochgesprengte gothische Wölbung zu Grund liegen. Bei Beutelsbach wenigstens sind an Thurm und Schiff deutliche Spuren der romanischen Zeit erhalten.

4) Neben den zwei bisher erwähnten und besprochenen Grundstellungen des Thurmes, im Osten oder im Westen, war noch eine möglich, die zur Seite von Schiff und Chor gegen Norden oder Süden, und zwar ergab sich hiefür, da doch das Schiff meist breiter war als der Chor, naturgemäß die Stellung in einer der Ecken zwischen Chor und Schiff. An sich ist nun freilich nicht zu bestreiten, daß

man auch schon in romanischer Zeit auf diese Stellung des Thurmes zu den andern Haupttheilen der Kirche kommen konnte, nachdem man die älteste Art, die Thürme isolirt neben die Kirche zu stellen (vgl. Sindelfingen), verlassen hatte. Faktisch aber hat Verfasser bis jetzt nur wenige Kirchen dieser Grundanlage gefunden, bei welchen Spuren an den verschiedenen Theilen der Kirche auf Grundanlage des Ganzen in romanischer Zeit zurückwiesen, die zu Altbulach und Liebenzell, wo der Thurm südlich steht; um so mehr aber solche, bei welchen der an allen Kirchentheilen gleichmäßig herrschende Stil die Entstehung des Ganzen in der gothischen Zeit außer Zweifel setzt. So ist es z. B. bei den Kirchen zu Eberdingen, Groß-Blattbach (Markuskirche 1403), Ruzsdorf (Kirche zum heil. Kreuz), Hailfingen, Magstatt. Ja es scheint, daß in der gothischen Zeit diese Stellung des Thurmes zur Kirche, bei welcher es sich recht bequem schickte, das untere Stodwerk des Thurms zur Sakristei zu verwenden, so sehr beliebt wurde, daß auch ältere Kirchen zu dieser Form umgewandelt wurden. So finden wir es wenigstens in Gemmrigheim und Heggigheim, daß an dem bei der alten romanischen Kirche östlich gestandenen, deren Chorabschluß bildenden Thurm der Triumphbogen zugemauert, dafür ein seitlicher Eingang eingebrochen wurde und so der Thurm auf die Südseite der in Chor und Schiff neu gebauten Kirche gestellt werden konnte. Wir sehen aus diesem Verfahren wieder, wie sehr man in der gothischen Zeit sich bestrebt, von den alten Kirchen zu erhalten bei der gothischen Umformung, was irgend möglich war, insbesondere die am meisten kostenden Thürme, und mögen daraus eine neue Bestätigung schöpfen für die Richtigkeit unsrer Auffassung bei den unter 2) aufgeführten Kirchen. In Aldlingen und Dagersheim wird der beidemale nördlich stehende Thurm als älter denn die sonst gothische Kirche angegeben. In Ruzringen ist er entschieden romanisch bei gleicher Stellung. In umgekehrter Weise wurde die hier besprochene Anlage herbeigeführt bei der Martinskirche zu Oberlenningen. Hier ist das dreischiffige Langhaus der alte Theil und geht dasselbe wenigstens in's 11. Jahrhundert zurück nach dem Stil der ganz einfachen Würfelskapitäl der Säulen und der diese verbindenden Arkaden, welcher mit dem der 1060 gebauten Aureliuskirche zu Hirsau übereinkommt; auch berichtet eine Inschrift über dem Westportal von der 1326 vollendeten renovacio monasterii. Diesem alten Langhaus wurde aber um's Jahr 1495 ein gothischer Chor vorgerückt und ein Thurm gegen Süden zur Seite gesetzt. Haben wir so Beispiele gefunden, wie auf verschiedenste Weise in der gothischen Zeit an älteren Kirchen eine Anlage mit südlicher oder nördlicher Stellung des Thurms herbeigeführt wurde, während eine andre Stellung desselben gewiß ebenso leicht hätte erzielt werden können, und finden wir daneben eine Reihe ursprünglich und ganz gothischer Kirchen mit dieser Anlage; so dürften wir berechtigt sein zu sagen: steht der Thurm auf der einen oder anderen Seite des Chors, so ist in der Regel anzunehmen, daß die Grundanlage in der gothischen Zeit entstanden ist. Und zwar scheint auch bei den Kirchen dieser Art die Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts weitaus in den meisten Fällen als Zeit ihrer Erbauung angenommen werden zu dürfen; in diesem Jahrhundert muß nach allen Anzeichen die regste Bauhätigkeit in unserem Lande geherrscht haben. Es dürfte überflüssig

sein, dafür erst noch weitere Daten beizubringen, da wohl jede Oberamtsbeschreibung solche an die Hand gibt.

Indem der Verfasser die vorliegende Studie der Oeffentlichkeit übergibt, spricht er den Wunsch aus, es möchte dieselbe vielseitigen Anlaß geben zu Prüfung der aufgestellten Sätze an den jedem Beurtheiler eingehend und genauer bekannten Beispielen, und soll es ihm eben so lieb sein, wenn weiteres beigebrachtes Material zu einer Berichtigung der Ansichten da und dort nöthigen möchte, wie wenn dieselben dadurch noch weiter bestätigt würden.

Ueber die Aechtheit der Sammlung Shapira in Jerusalem.

Ueber die moabitischen Funde, deren unsere dießjährige Chronik in der zweiten und vierten Nummer gedachte, hat eine Untersuchung stattgefunden, welche die Aechtheit der neuen Alterthümer sehr in Zweifel stellt. Der französische Archäologe, E. Clermont Ganneau, war durch das rasche Vorkommen einer so reichen Entdeckungsernte, noch mehr durch die nach Paris gelangten Abbildungen der angeblich alten Figuren und Gefäße mit Inschriften argwöhnisch gemacht worden und hatte sich gegen das Ende des vorigen Jahres nach dem Orient begeben, um der Wahrheit auf den Grund zu gehen. In Jerusalem angelangt, wußte er sich Zutritt zu der Sammlung des Buchhändlers Shapira zu verschaffen. Die Besichtigung bestätigte ihn in dem Verdachte, daß man es mit modernen Antiquitäten zu thun habe und daß auch die von dem Eigenthümer geltend gemachten Spuren des hohen Alterthums das künstliche Erzeugniß eines Betrügers seien, durch welchen sich Männer von unantastbarem Charakter, wie Shapira und dessen Genossen, hätten täuschen lassen. Es gelang ihm, wie ein Schreiben Ganneau's im Athenäum vom 24. Januar d. J. ausführlich darlegt, einen jungen Töpfer in Jerusalem, Hassan ibn el Vibar, ausfindig zu machen und durch dessen Geständnisse Auskunft über den Hergang einer Alterthümerfabrikation zu erhalten, wie sie längst auch im Abendlande, zumal in Italien, vorzugsweise in Venedig vorzukommen pflegt. Hassan, erst seit vier Monaten in dem Geschäft eines Töpfers Baki el Masri, hatte in seiner früheren Lehre bei dem Töpfer Ahmed 'Mawiyé, der mit dem Maler Selim el Gari in Verbindung stand, an der heimlichen Verfertigung der thönernen Bildwerke, Vasen, Krüge, Scheiben u. dgl. Antheil genommen, welche der schlaue Selim im Moabiterlande ganz oder in Fragmenten zu produciren und bei Shapira zu verwerthen wußte. Die Figuren bildete und bemalte Selim und versah dieselben mit Schriftzügen, die Gefäße knetete Ahmed und, nachdem Selim darauf die Schrift angebracht, wurde Alles in dem Ofen Ahmed's gebrannt. Hassan und ein anderer Lehrjunge, Khalil, mußten die Fabrikate zwischen den Häusern des Malers und des Töpfers hin und her tragen. Die Fabrikation fand je nur des späten Abends, in den drei bis vier Stunden nach dem Sonnenuntergang statt und Alles mußte im strengen Geheimniß vor sich gehen; was dann für Hassan

ein Grund gewesen sein soll, einen andern Meister zu suchen, um nicht einmal in dem gefährlichen Geschäft von der Patrouille ergriffen zu werden. Eine der Statuetten, die er, wie sie aus dem Ofen gekommen war, fortschaffen mußte, habe ihn an Händen, Brust und Armen verbrannt. Selim habe die empfangene Waare in einen mit Wasser gefüllten Kessel gelegt, und sie hernach wieder trocknen lassen, bei solchem Anlaß aber dem Hassan einmal erklärt: dadurch werden die Sachen alt (*it was to make grow old*).

Bei den Berathungen, die in London der Ausschuß des Palestine Exploration Fund anstellte, lagen nur Zeichnungen und Nachbildungen vor, die man mit wenig Vertrauen aufnehmen zu können glaubte. Die Aufschristen aber erklärte das gelehrte Mitglied des Ausschusses, Baur, sammt und sonders für verfälscht.

Mittlerweile soll die preußische Regierung den bei Shapira gesammelten Schatz für das neue Museum in Berlin angekauft haben. Es ist sehr zu wünschen, daß über den Thatbestand und Sachverhalt in Kurzem Aufklärung komme.

Chronik.

Sculptur. Der in der Kapelle zu Windsor errichtete Sarkophag mit der ruhenden Gestalt des Prinz-Gemahls der Königin Victoria steht dem Altar gegenüber und hat an jeder Ecke einen Engel. Die beiden Engel zu den Häupten tragen Schilder mit englischen und sächsischen Wappen. Die beiden zu den Füßen sind in Trauer. An dem Kenotaph sind je an den Langseiten zwei Tafeln, oben und unten je eine solche. Auf der südlichen Seite sieht man die Wohlthätigkeit und Wissenschaft, in ihrer Mitte einen Engel, der auf seinem Schilde die Schriftworte (2. Tim. 4, 7) trägt: „Ich habe einen guten Kampf gekämpft; ich habe meinen Lauf vollendet.“ Auf der Nordseite stehen Glaube und Gerechtigkeit, zwischen ihnen ein Engel mit der gleichen Inschrift auf seinem Schilde. In der Füllung des Fußendes kniet und betet die Königin. Auf der entgegengesetzten Seite befindet sich die Wissenschaft, weinend. Das Ganze ist aus verschiedenen Marmorarten aufgebaut.

Die

Glasmalerei von Fr. Gerner aus Stuttgart

Atelier in **Obertürkheim** (Bahmstation unweit Stuttgart)

empfiehlt sich einer hochwürdigen Geistlichkeit und Kirchenbehörden, wie den Herren Architecten und Freunden dieser Kunst zur Ausführung von **Kirchenfenstern** in allen Stil-Arten, sowohl in **einfacher Grisaille-Malerei**, wie **reichsten Teppich-Mustern**, dann **Einzelfiguren** und **ganzen bildlichen Darstellungen** in **reichster Ausstattung** unter Garantie für nur ächte und gewissenhaft-kunstgerechte Arbeiten mit möglichst billiger Berechnung.

Auskunft, Kostenvoranschläge, auf Wunsch eigens gefertigte Skizzen prompt. Vorzügliche Atteste liegen vor.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Juni 1874.

Nr. 6.



Herausgegeben von

C. Grüneisen, R. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Vom unterirdischen Rom.

Pius IX., der sich wohl selbst am wenigsten darüber klar ist, was es auf und über der Erde mit seiner unfehlbaren Größe, mit seinem vermeintlichen Märtyrertum und seiner weltgeschichtlichen Bedeutung auf sich habe, besitzt doch unbestreitbar ein Verdienst um das unterirdische Rom, um die Förderung der den Katakomben gewidmeten Studien und um die Veröffentlichung ihrer Resultate. Die unzähligen Todten, deren Ruhe in den neuentdeckten Hypogäen nach so vielen Jahrhunderten gestört worden ist, würden, wenn sie ein Bewußtsein von den Dingen

bekämen, die in der Welt über ihnen vor sich gehen, den Wechsel mit Schrecken und Staunen wahrnehmen, der sich seit ihrer Lebenszeit in der Kirche zugetragen, und nicht am wenigsten würden sie sich über manche Deutungen der um sie bemühten Wissenschaft verwundern, welche die Anschauung und Sitte des Mittelalters in die Ueberreste des ältesten christlichen Pinsels und Meißels hineinzutragen kein Bedenken trägt. Indessen, abgesehen von solchen Ausschreitungen, welche der frommen Ueberschwänglichkeit oder der kirchlichen Parteilichkeit angehören, ist das in Rede stehende Unternehmen mit Eifer, Geduld und Scharfsinn geführt und von einer anerkennungswerthen Kritik begleitet, und gebührt dem eigentlichen Begründer und Leiter der so ergiebigen jüngsten Forschungen in der Katakombenwelt, J. B. de Rossi in Rom, vielfachstes Lob und bleibender Dank.

Die Geschichte und das Ergebnis der Rossi'schen Leistungen finden wir neuerlichst in zwei Schriften vorgetragen, mit deren Besprechung diese Anzeige sich beschäftigen soll.

1. Die neuesten Studien über die römischen Katakomben. Von Graf **Desbassayes de Richemont**. Mit einer Vorrede des Cav. G. B. de Rossi. Autorisirte Uebersetzung. Mainz, Franz Kirchheim. 1872.
2. **Roma sotteranea**. Die römischen Katakomben. Eine Darstellung der neuesten Forschungen, mit Zugrundelegung des Werkes von J. Spencer Northcote, DD. Präsident des St. Mary-College's in Oscott, und W. R. Brownlow, M. A., bearbeitet von Dr. Franz Xaver Kraus, Professor an der Universität Straßburg. Mit vielen Holzschnitten und chromolithographirten Tafeln. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlags-handlung. 1873.

Wenn man die von Dr. Kraus beigegebene Karte des Stadtgebiets und der zunächst liegenden Campagna Roms übersieht, findet man im ganzen Umkreis von drei Meilen außerhalb der Stadtmauer einen Kranz von Kirchhöfen (Cömeterien) unter der Oberfläche des Bodens. In die apostolische Zeit glaubt man 7 bis 8 derselben hinauf datiren zu dürfen. Im dritten Jahrhunderte wurden, der Zahl der Pfarreien entsprechend, 25 oder 26 gerechnet, und außerdem noch etwa 20 kleinere Begräbnisstätten. Sie befanden sich in Gärten und Gütern einzelner vermöglichen Römer und Römerinnen, welche den Christenglauben frühe bekannt hatten, und dehnten sich theilweise nicht bloß in weiten Gängen, sondern auf mehreren, bis zu fünf, Stockwerken neben und untereinander aus. Hinter dem 7. Meilenstein von Rom beginnen erst wieder solche Krypten, die den entfernt liegenden Ortschaften zugehörten, und aus dem übrigen Italien, besonders von Neapel und Sicilien, von Spanien, Frankreich, der Schweiz (St. Maurice), Deutschland (Trier und Köln), Afrika, Cypern, Syrien, Phrygien, Palästina und Aegypten (Alexandrien) zählt Dr. Kraus in der 11. Beilage seines Buches über 50 christliche Metropolen auf. In Rom selbst sind am vollständigsten die verschiedenen Bestandtheile des Cömeteriums, welches den Namen des h. Calixtus (San Callisto) führt, zur Entdeckung gelangt, und es ist dies in unserem Jahrhundert vorerst dem Jesuiten Marchi und seinem noch glücklicheren Schüler Rossi gelungen, welchem in topographischer Hinsicht sein jüngerer Bruder Michael treulich und erfolgreich zur Seite steht.

Früher war man allgemein der Ansicht, die christlichen Leichen seien in den ausgebeuteten römischen Sandgruben (Arenaria) bestattet worden und von hier aus habe man die weiteren unterirdischen Gruben und Gänge angelegt. Es ist aber nun mit Uebereinstimmung nachgewiesen, daß die eigentlichen Katakombenbauten in tufo granolare angelegt und, wenn auch in selteneren Fällen Märtyrer- und andere Leichen in einem Arenarium untergebracht worden sind, doch erst in der Mitte des 3. Jahrhunderts, wo die Verfolgungen am heftigsten ausbrachen und sich auch auf die geheimen Versammlungsorte der Christen erstreckten, mit nahe-liegenden Arenarien in Verbindung gesetzt wurden, um von hier aus versteckte Zu- und Ausgänge zu gewinnen, während man die ursprünglichen Eingangstrepfen zu verschütten wußte, um Entdeckung und Verwüstung abzuwenden. Ueberdem lassen sich Arenarien und Katakomben auch in der Anlage und Ausführung unterscheiden, jene mit ihren breiten und unregelmäßigen Gängen, diese mit ihren schmalen, hohen, streng und knapp bemessenen Galerien, an deren schnurgeraden Seitenwänden die Grabnischen (loculi) über- und nebeneinander eingelassen und mit Steinplatten oder Mauerwerk verschlossen sind und wo der Reihe nach in Abzügen einzelne Gemächer von mehrerem oder minderem Umfang als besondere Krypten sich anschließen, mit Arcosolien, vermauerten Gewölben über ausgezeichneten Begräbnisstätten, bei welchen ohne Zweifel schon frühe Agapen und andre gottesdienstliche Feiern gehalten wurden und wo sich, wie vornämlich im Cömeterium der h. Agnes an der Via Nomentana und noch mehr in den Hypogäen bei Neapel, ganze Kapellen und kleine Kirchen mit Presbyterium und Bischofsstuhl ausgebildet haben, um in der Verborgenheit ungestört der gemeinschaftlichen Andacht pflegen zu können.

Daß die Christen frühe zum Besiz eigener gemeinsamer Begräbnisplätze kamen, erklärt sich aus den durch Mommsen veröffentlichten Statuten der römischen Funeralscollegien, welche wie in unsern Tagen die Leichen-Vereine der Unbemittelten aus den einzelnen gesellschaftlichen Ständen gebildet wurden und durch monatliche Beiträge unter der Aufsicht von Vorstehern und unter dem Schutz der Geseze sich gesichert erhielten.

Die römische Archäologenschule, zu welcher auch Graf Richemont, die beiden Engländer, deren Werk unser Landsmann für die deutsche Lesewelt bearbeitet hat, und dieser selbst gehören, glaubt sich durch die Ergebnisse der jüngsten Forschung in den altchristlichen Nekropolen in den Stand gesetzt, die reformirte Behauptung vom Kunsthaß der ersten christlichen Jahrhunderte vollständig zu widerlegen. Es ist auch nicht zu leugnen, daß in Folge der vermehrten Ausgrabungen in der Gräberwelt die Zahl christlicher Wandmalereien bis in und über die Periode des Marc Aurel hinauf namhaft vergrößert worden ist. Aber dabei ist es doch unmöglich, die oft erwähnten Aussprüche der namhaftesten Kirchenväter, nicht nur des strengen, düstern Tertullian, sondern auch des weitherzigeren und vielseitigeren Clemens von Alexandrien weg- oder so umzudeuten, daß nicht jedenfalls in dem vorconstantinischen Zeitraum eine nicht bloß vom Judenthum herüberwirkende Abneigung gegen die bildenden Künste, sondern eine in dem tiefen Ernste des ursprünglichen Christenthums wurzelnde Scheu vor den sinnlichen Schaustellungen des Polytheismus in einem weiten Kreise der ältesten Gemeinden geherrscht haben sollte. Nur in

diesem Sinne läßt sich auch der bekannte Canon des Concils von Elvira aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts richtig verstehen. Auf dem Boden des Heidenthums mußte sich dann früher oder später ein zunächst symbolischer Ausdruck der dem Christenglauben eigenthümlichen Ideen Bahn brechen, zumal in solchen Lebensgebieten oder Gewohnheiten, wo die zum Evangelium Bekehrten ihn auch in der neuen Lage nicht gerne entbehrten. So entstanden jene Gläser und Lampen, jene Bronzearbeiten, ferner jener Deckenschmuck, der uns in den ältesten Krypten durch seine sinnige Anordnung und tüchtige Ausführung der Pflanzen und Früchte, der Kinder und Vögel erfreut, endlich Stück- oder Marmorriesen, die Sculptur der Sarkophage. Ob die Uebertragung solcher griechischen Mythen, in welchen der Christensinn einen Typus für Gegenstände seines Glaubens erkennen durfte, wie Orpheus, Odysseus vor den Sirenen, ja wohl auch jener Mercur, der das Vorbild des guten Hirten abgibt, oder ob die einfachsten Sinnbilder der neuen geoffenbarten Wahrheit vorausgegangen sind, ist wohl schwer zu entscheiden. Rossi und Le Blant stellten die Daten, welche sich für die gebräuchlichsten Symbole sowohl in Rom als in Gallien nachweisen lassen, zusammen. Anker und Fisch (*LXΘΥΣ*) sind die ältesten Sinnbilder und charakterisiren die Inschriften des ersten und zweiten Jahrhunderts. Die Taube findet sich in Rom von 268 bis 500, in Gallien von 378 bis 612; das Monogramm, das nicht vor Constantin dem Großen aufgefunden zu sein scheint, *X* und durch dasselbe *P* in Rom (298?) 323 bis 451 (474?), in Gallien 377 bis 493; die Buchstaben *ΑΩ* in Rom (355?) 360 bis 509; in Gallien 377 bis 547; die Varietät des Monogramms, *P* verlängert mit einem Querstrich, in Rom 355 bis 542 oder 565, in Gallien ungefähr von 400 bis 525 oder 540; das Kreuz am Eingange von Inschriften auf öffentlichen Gebäuden in Gallien 445 bis 676; wann zuerst in Rom, ist noch nicht nachgewiesen. Dasselbe Zeichen im Texte der Grabschriften zu Rom (375?) 407 bis 527, in Gallien 448 bis nach 585; zu Eingang der Grabschriften in Rom 450 bis 589, in Gallien 503 bis ungefähr 680; endlich die Ampulle (*vas*), gemalt oder gemeißelt, zu Rom 391 bis 472 oder 439, in Gallien 450 (ungefähr) bis 563 (Kraus S. 436 ff.). Die schöne Statue des guten Hirten im Vaterranmuseum, wenn man sie als christlich annehmen darf, stammt sicher noch aus der besten Zeit der römischen Kunst.

Die sparame älteste christliche Symbolik entwickelte und erweiterte sich einerseits in typischen Figuren oder Scenen, andererseits in parabolischen Bildern. Jene sind vorzugsweise dem alten Testament entnommen; doch schließen sie auch den schon erwähnten Orpheus und Odysseus ein. Diese leiten sodann hinüber zu den Darstellungen der wirklichen Heilsgeschichte und namentlich der Wunderthaten des Herrn, auch einzelner, doch nur außerwesentlicher Momente der Passion, wie der Verleugnung des Petrus, der Handwaschung des Pilatus. Der Fortgang auf diesen Stufen der Weiterbildung ist freilich ungleich, und so ist auch die Classificirung der Gegenstände in den beiden vorliegenden Büchern mehr fließend als streng. Einen besonderen Werth legen beide Verfasser auf das ikonographische und liturgische Element. Christus kommt in idealer Gestalt auf den Sarkophagen mit und ohne Bart vor, und erst in den spätesten Katakombenbildern wie im Cömeterium des

h. Pontianus zeigen sich Bildnisse mit dem Anfang des mittelalterlichen phsygnomischen Charakters. Die Maria wird in der Regel nur in der Gruppe des Besuchs der Magier gesehen. Auch auf dem Wandgemälde des Cömeteriums der h. Priscilla, welches die römischen Archäologen in das erste christliche Jahrhundert hinaufrücken und davon die vierte Tafel bei Kraus ein chromolithographisches Abbild bringt, hat die Mutter ihren Sohn an der Brust und sitzt einem Mann im Philosophenmantel gegenüber, der stehend nach dem Sterne, welcher über der Gruppe glänzt, emporweist und für den Propheten Jesaias ausgegeben wird. Dergleichen auf dem Bilde der s. g. Katakombe der h. Agnes, wo in der Nische eines Arcoliums Maria mit zum Gebet ausgestreckten Armen dargestellt und von zwei Monogrammen umgeben ist, befindet sich das Jesuskind vor ihrer Brust. Nur auf einzelnstehenden betenden Figuren in Goldgläsern und auf einem marmornen Sargrelief der Kirche San Giobannino zu S. Maximin in der Provence wird eine weibliche Orans durch die Beischrift Maria Virgo bezeichnet. Aber die vielen Betenden, die namentlich auf den ältesten Wandmalereien in den Katakomben gesehen werden, sind ohne Zweifel Darstellungen betender Christen, Allegorien des frommen Glaubens zumal neben dem auf denselben Bildern dargestellten guten Hirten, nicht aber, wie man auf römischer Seite so gerne muthmaßt, der h. Jungfrau oder der christlichen Kirche. Die erhöhte Bedeutung der Maria als der Gottesmutter datirt ohnehin erst aus dem fünften Jahrhundert.

Daß die zwei Apostelfürsten Petrus und Paulus frühe einen verschiedenen Charakter der Phsygnomie bekommen, ist durch alte Zeugnisse der Denkmälervelt bestätigt. Dies geschieht besonders auf den Goldgläsern der Katakomben, und für die älteste solche Darstellung wird ein Broncemedaillon der vatikanischen Bibliothek erklärt. Man hatte es im Cömeterium der h. Domitilla gefunden. Es hat ungefähr drei Zoll im Durchmesser und wird wegen seiner schönen Ausführung von Kraus, der auf seiner sechsten Tafel eine Abbildung gibt, den Zeiten der flavischen Kaiser zugewiesen. Die Gesichter sind lebensvoll und natürlich; sie verrathen einen stark ausgeprägten individuellen Charakter. Der eine Kopf „trägt kurzes gekräuseltes Haar, der Bart ist gleichfalls kurz geschoren und gekräuselt, die Züge sind rauh und gewöhnlich. Die Phsygnomie des andern ist edler, schärfer ausgeprägt, ein kühner, stolzer Kopf mit langem und vollem Barte“; auch ist derselbe kahlen Oberhauptes. Man vertheilt die beiden Köpfe nach Maßgabe der von Nicephorus berichteten Tradition, jenen an Petrus, diesen an Paulus. Den ersteren findet man überdem auf typischen Bildern aus dem alten Testament, wie in der Scene, wo er an Stelle des Moses mit seinem Stabe den Felsen berührt (auf derselben sechsten Tafel Nro. 2 bei Kraus); auch vermuthen die römischen Interpreten in der Himmelfahrt des Elias, die auf Sarkophagen und Wandgemälden sich wiederholt, die Zurücklassung des Palliums von Seiten des auffahrenden Heilands an seinen Nachfolger im Kirchenregiment.

Die s. g. liturgischen Bilder der Katakomben bestehen vorzugsweise in der Symbolik der beiden Sakramente, der Taufe und des Abendmahls. Es gibt kein glänzenderes Zeugniß für die früheste Geltung und Uebung dieser ächten sichtbaren Gnadenmittel des Christenthums als daß wir, in den Grenzen der damals nöthigen

Arcandisziplin, nur ihnen und ihnen immer wieder begegnen, während es einer gezwungenen Deutung bedarf, um auch der Beichte, der Ordination, der Ehe (dem erst im 7. bis 8. Jahrhundert aufgetretenen kirchlichen Eheschließungsakte) einen Platz auszumitteln. Was aber näher die Darstellungen des hl. Abendmahls (der Eucharistie) anbelangt, so wird doch wahrlich die historische Unbefangenheit allzusehr verleugnet, wenn Meßopfer und Transsubstantiation in das schlichte Liebes- und Glaubensmahl der Christen hineingetragen werden, wenn nicht bloß der Fisch, das wunderbar vermehrte Brod, das in Wein verwandelte Wasser, sondern auch das Milchgefäß des guten Hirten auf die „mystische eucharistische Nahrung“ bezogen wird.

Im Wesentlichen stimmen in den Fußstapfen Rossi's der französische Schriftsteller und der deutsche Gelehrte überein. Den Ersteren empfiehlt die fließende Sprache und der gebildete feine Ton, sowie die warme Begeisterung eines aufrichtig frommen Gemüths. Beides fühlt sich auch durch die deutsche Uebersetzung heraus. Ein großes Lob ertheilt ihm sein Meister in der von diesem verfaßten Vorrede. Der angenehmen und erbaulichen Lectüre Richemont's gegenüber bietet auch das deutsche Werk eine äußerst sorgfältige und solide Arbeit dar und erhöht seinen Werth durch die eingestreuten Holzschnitte und Steindrucke in Bildern und Karten. Man begreift es zwar nicht recht, wie ein Buch, das von Anfang bis Ende aus derselben Rossi'schen Quelle wie Richemont schöpft, sich nicht selbst als eine Benützung des römischen Forschers, sondern als Uebersetzung der von demselben abhängigen englischen Gelehrten ankündigt. Denn im Texte selbst hat Hr. Dr. Kraus nirgends versäumt, auf den vornehmsten Ursprung seines Vortrags Bezug zu nehmen. Mehrere Beilagen haben jedoch besonders H. Northcote und Brownlow zu Verfassern. Ueberdem sind auch die Pläne des Cömeteriums von San Callisto und des gesamten Katakombegebiets um Rom, sowie der Auszug aus dem älteren Werke Bellermann's für die neapolitanischen Katakomben und die Tabelle der bis jetzt bekannt gewordenen Hypogäen des christlichen Alterthums sehr erwünscht. So willig übrigens der Herausgeber in der Aneignung der im Ganzen vorsichtigen Kritik de Rossi's in der Verwerthung seiner unterirdischen und kunsthistorischen Entdeckungen ist: so legt ihm doch der confessionelle Druck, unter welchem im ultramontanen Lager auch die Alterthumswissenschaft steht, unverkennbare Fesseln an und ist es für den protestantischen Leser hin und wieder ein peinliches Gefühl, die Thatfachen und Zustände der frühesten christlichen Jahrhunderte bis hinauf in's apostolische Zeitalter mit den Augen der mittelalterlichen Kirche angesehen und nach den Regeln eines tridentinischen, wo nicht vaticanischen, Canons behandelt zu finden.

G.

Ein Abendmahlskelch aus dem 14. Jahrhundert im bayerischen Franken.

Dieser Kelch ist Eigenthum der protestantischen Pfarrei Ohrenbach bei Rothenburg an der Tauber. Seine Höhe beträgt 0,21 M., sein Gewicht 575 Gr. Gr

ist von Silber und stark vergoldet. Der Fuß ruht auf einem Kranz oder wenn man will: auf einer Attika von Spitzbögen. Dieser Untersatz ist aus starkem Silberblech gepreßt oder auch in einer flachen Matrice gegossen. Die Kelchschale hat die Form eines halben Eies, das mit seiner Spitze auf einem besondern Schüsselchen aufsteht, in welchem der Fuß des Kelches steht. Die Höhe des Kelches wird in zwei Hälften getheilt durch einen Knauf, der halbflach gerundet durch schräg gewundene Linien in sechs Theile getheilt wird, zwischen denen auf der oberen und unteren Hälfte mit der Spitze von der Mitte ausgehend sog. Fischblasen schräg sich hinziehen, deren Innensfläche kreuzweise schraffirt ist. Der Ring unterhalb des Knaufes trägt die gothische Inschrift: AVE MARIA, der Ring zwischen Knauf und Kelchschale plen (a) gracia, wobei das a von plena mit dem g von gratia in Einen Buchstaben verschmolzen ist. Wo die sechs Theilungslinien der oberen und unteren Hälfte des Knaufes in der Mitte der Peripherie sich treffen, treten aus dem Knauf wagrecht viereckige Balken hervor, deren Schnittflächen nicht quadratisch, sondern rautenförmig sich darstellen. Vier davon tragen auf ihrer Schnittfläche die Buchstaben mari, einer das Wappen des Stifters und einer, sonderbarer Weise, das Bild des Teufels, denn anders wird man die auf der Zeichnung genau wiedergegebene Figur nicht wohl deuten können. Was aber dem Kelch seinen besondern Kunstwerth gibt, sind die fünf dem Fuß aufgenieteten Platten. Diese fünf Platten, eine Hauptplatte und vier runde Medaillons, sind schwer von Silber gearbeitet und wie der Kelch selbst stark vergoldet. Die Hauptplatte stellt die Kreuzigung Christi vor. Unter dem Kreuz knien zwei männliche Gestalten, deren Gewandung, besonders der einen, einen für jene Zeit guten Faltenwurf zeigt. Es ist die Gestalt eines Mönches, dessen Haupt von einem Heiligenschein umgeben ist; die andere Gestalt ist wohl die des Stifters, wie schon das Wappen zwischen beiden Gestalten und die Unterschrift anzeigen. Letztere lautet: steffan | groz | heiz | ich | got | der | barvm | sich | vb | mich. Dieser Stephan Groß wurde urkundlich anno 1392 in den inneren Rath der freien Reichsstadt Rothenburg und 1395 zum „mittleren Steuerer“ daselbst erwählt und führte das auf dem Kelch zweimal angebrachte Wappen. Wie er dazu kam, diesen Kelch in die Dorfkirche zu Ohrenbach zu stiften, ist unbekannt. Die Figuren sind sämmtlich stark erhaben dargestellt, d. h. der Raum rings um dieselben ist ziemlich tief ausgestochen und mit Email ausgefüllt, auf der Hauptplatte mit schwarzem, auf den Medaillons mit indigoblauem, die Dreiecke der Medaillons und die Schrift unter der Hauptplatte mit grünem und die Wappenschilder mit rothem Email. Das Wappenbild ist silbern im rothen Feld. Wo das Email, jedenfalls in Folge von Unachtsamkeit beim Putzen, ausgesprungen ist, zeigt sich auf dem silbernen Grund ein Geflecht von Zweigen mit magerem Blättererschmuck eingegraben, das jedenfalls dazu dienen sollte, die Emailausfüllung fester zu halten. Wen soll wohl die Mönchsgestalt mit dem Heiligenschein vorstellen? Ich vermuthe, den heil. Stephanus, dessen Namen der Stifter als Vornamen führte und den er sich deswegen wohl zu seinem Schutzheiligen erwählt hatte; daß dieser Heilige im Gewand eines Ordensmannes dargestellt ist, entspricht der Gewohnheit des Mittelalters. Die Zeichnung des Crucifixus zeigt nur Einen Fuß und den im Profil. Was aber diesen Crucifixus

besonders merkwürdig macht, ist, daß er mit sechs Flügeln dargestellt ist. Wenn es nur vier Flügel wären, so ließe sich sagen, es habe dem Künstler die Idee vorgeschwebt, Christum mit den Attributen des Cherubs, der das Symbol der gesamten Kreatur ist, darzustellen, weil Christus der gesamten Kreatur durch seinen Kreuzestod die Erlösung gebracht habe, oder er habe die Stelle Römer 8, vom Seufzen der Kreatur, im Auge gehabt. Bei sechs Flügeln aber ist auch diese Deutung kaum möglich und ist wohl durch die Mehrzahl der Flügel auf die auch



dem Cherub überlegene Weltstellung Christi hingewiesen. Raum ohne Absicht ist auch die Gestalt des Teufels auf dem einen Balkenkopf des Knaufes gerade über dem Crucifixus angebracht.

Die Medaillons tragen die symbolischen Figuren der vier Evangelisten. Jeder hält eine bandartig aufgewickelte Rolle, die sein Evangelium andeutet. Während der Ochse mit seinen vier Füßen die Rolle hält, sind bei dem Löwen nur drei Füße sichtbar. Auffallend ist auch die verschiedene Behandlung der Federn an den Flügeln der einzelnen Figuren.

Bemerkt sei noch, daß auch die Schattirung oder Schraffirung überall mit Email ausgefüllt ist. Die Schrift unter der Hauptplatte mußte der Künstler in ihrer zweiten Hälfte, weil er offenbar den Raum im Voraus nicht genau genug

ziemlichen Sprache um seine Gestalt zu bringen sucht. Dazu kommt, daß die einzelnen Werke des Meisters, der so hoch gefeiert wird, weit nicht so vollständig, eingehend und anschaulich beschrieben werden, daß man sich aus dem Lesen der Schrift eine genügende Vorstellung entnehmen kann. Hierin steht das Buch weit hinter unseren früheren Mittheilungen durch Lübke und Blomberg zurück. Ueberhaupt wird das objectiv Thatsächliche und Geschichtliche viel zu sehr mit den Reflexionen des Schriftstellers versetzt und durch dieselben größtentheils verdrängt. Diese Reflexionen lassen wir hier dahingestellt, soweit sie sich auf das Feld des vorchristlichen Alterthums erstrecken, dessen Kenntniß der Verfasser durch eine reichliche Zahl von Citaten aus den griechischen und römischen Klassikern belegt. Je mehr wir uns dagegen an diesem Ort auf die Grenzen der christlichen Kunst und auf die dieser Kunst zu Grunde liegende christliche Gedankenwelt beschränken, desto weniger können wir unseren Freunden die Lectüre eines Buches empfehlen, das gerade über die Hauptmomente des christlichen Gottesbewußtseins, der biblischen Offenbarung, des evangelischen Glaubens und Bekenntnisses so viel Oberflächliches, Unklares und Einseitiges enthält. Für diese Behauptung bedarf es leider nur weniger Beweise. „Ich habe nicht nöthig, weder hier noch sonst irgendwo Auskunft über meine religiöse Denkart zu geben; doch muß ich hier hervorheben, daß ich mich bemühe, in dieser Untersuchung möglichst objectiv zu sein und eine Stelle der Beurtheilung über den Confessionen und außerhalb des Glaubens in der Wissenschaft zu suchen.“ (S. 123.) „Wenn er in der Ludwigskirche Schöpfung, Erlösung und Heiligung darstellte, so ist dies doch nur die positiv dogmatische Form der philosophischen Idee: Gott, Freiheit und Unsterblichkeit.“ (S. 189). „Der Protestantismus lebt als Besonderheit nur durch den Gegensatz gegen den Katholicismus.“ (S. 187.) „Das Wesen des Protestantismus ist das selbstständige, persönliche, freie Denken, das des Katholicismus die Autorität einer höheren Gewalt.“ (S. 122.) „Die Richtung jeder pietistischen Strömung ist naturgemäß nach Rom.“ (S. 239.) Neben solchen Anschauungen einer höchst vulgären Religions- und Geschichtsphilosophie tritt uns zugleich eine Schriftexegese entgegen, welche den ethischen Grundsatz des Apostels von der Liebe als des Gesetzes Erfüllung speculativ verwendet und dem Ausspruch Christi über die Seligkeit der geistlich Armen eine nahezu frivole Deutung gibt.

Es freut uns, auf eine andere Arbeit verweisen zu können, von welcher so eben der erste Theil erschienen ist, dem im Laufe des gegenwärtigen Jahres der zweite abschließende folgen soll. *) Ein Schüler und Freund, der viele Jahre lang in des Meisters Nähe und Umgang gelebt und sein Vertrauen genossen hat, ist von dem Gedanken an die Absicht ausgegangen, die derselbe einst geäußert hatte, seine Memoiren zu schreiben, und ist durch den Umstand, daß ihm dazu die ergiebigsten Hilfsmittel dargeboten wurden, zur möglichst annähernden Ausführung eines

*) Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, mit Benützung seines künstlerischen wie handschriftlichen Nachlasses, nach mündlichen und schriftlichen Mittheilungen seiner Freunde und eigenen Erinnerungen und Aufzeichnungen von Ernst Förster. Mit Cornelius' Bildniß. Berlin, Georg Reimer. 1874.

Erfazes gelangt. Der reichhaltige, in hohem Grad interessante handschriftliche Nachlaß des Cornelius ist zugleich mit seinen noch vorhandenen Handzeichnungen von der Wittve in den Besitz des Neffen, des Professors C. Cornelius in München, übergegangen, welcher sofort den ganzen Schatz dem Dr. Förster daselbst zum Behufe biographischer Mittheilungen über seinen verewigten Oheim zustellte. Diesen biographischen Charakter seiner Schrift hat der Verfasser in einer höchst erfreulichen Weise festgehalten und reicht hier die anziehendsten und lehrreichsten urkundlichen Thatfachen und Verhältnisse aus der Kindheit, dem Bildungsgang und der künstlerischen Thätigkeit des Meisters bis zum Jahr 1830 mit. Es mag unsern Lesern nicht unwillkommen sein, über die wichtigsten Entwicklungsphasen des Künstlers zumal in seinen Beziehungen zur christlichen Kunst, die freilich erst der noch ausstehende Band vollständig enthüllen wird, einzelnes Nähere zu erfahren.

Es bewährte sich auch bei diesem Knaben der stille Einfluß verständiger Mutterliebe. Freilich geschah es nur in einem dunkeln Instinkt, wenn ihm die Mutter in seinem übermäßigen Schreien ein Bildchen vorhielt, um ihn zu beruhigen, oder ihn sogar mitten in der Nacht unter die nahen Antiken im Akademieggebäude, das die Eltern bewohnten, trug, um den Sturm in der kleinen Seele zu beschwören. In der Schule der Düsseldorfer Akademie, in welche ihn um sein 12. Lebensjahr der Vater eingeführt, studirte er am liebsten nach den Raphaelischen Stichen des Marc Anton und widersetzte sich den manierirten Weisungen des damaligen Vorstands der Anstalt, Langer, der seinen Eltern rieth, ihren Sohn wegen offenbaren Mangels an Talent für die Kunst lieber ein Handwerk lernen zu lassen, — desselben Langer, dem später auf sein herausforderndes Wort: „Sie wollen am Ende noch gar ein Raphael werden!“ Cornelius erwiderte: „Aut Caesar aut nihil.“ Vollends nach dem Tode seines Vaters erneuerten sich die Aufforderungen an den 16jährigen Jüngling, ein Goldschmied zu werden und dadurch für das Fortkommen der Seinen zu sorgen. „Aber,“ so schreibt er selbst später an den Grafen Raczinski, „die wackere Mutter lehnte Alles entschieden ab; mich selbst ergriff eine ungewöhnliche Begeisterung; durch das Zutrauen der Mutter und durch den Gedanken, daß es nur möglich wäre, der geliebten Kunst abgewandt werden zu können, gespornt, machte ich Schritte in der Kunst, die damals viel mehr versprachen als ich geworden bin.“

In einer Familie von untergeordnetem Bildungsstande, aber aufrichtiger christlicher Gottesfurcht geboren und herangewachsen, fand der Jüngling eine eigenthümliche geistige Anregung durch den Verkehr und Briefwechsel mit dem ältesten Sohne des wohlhabenden Kaufmanns Flemming in Neuß. Die Freunde nannten sich in ihren noch vorhandenen Briefen Plato und Raphael und die vorangeschrittene wissenschaftliche Bildung Fritz Flemming's konnte nur weckend und fördernd auf das empfängliche Gemüth und den strebsamen Sinn des jungen Malers einwirken, dem überdies der Vater seines Freundes den Auftrag ertheilte, den Musengott mit der Lyra lebensgroß in einer Nische seines Gesellschaftssaales grau in Grau auszuführen. Der so innig Befreundete gerieth später in eine Geistesstörung und endigte nach vielen Jahren erst in einer Irrenanstalt.

Aus jener früheren Zeit sind noch zwei biblische Zeichnungen, Moses am Felsenquell und Jakobs Segen, in München, zwei Oelgemälde mit den 14 Noth-

helfern in Essen vorhanden. Das Wichtigste ist leider vor Kurzem verloren gegangen, ein Chorgemälde in der Stifts- (nicht Dom-) Kirche zu Neuß, woselbst Cornelius nach dem Plane des Domkapitulars Wallraff in Köln die Evangelisten und Apostel nebst Allegorien der Cardinaltugenden mit Leinwandfarben grau in Grau ausgeführt hatte. Bei einem Aufenthalt in Frankfurt malte er u. A. für den damaligen Fürst-Primas von Dalberg eine Madonna, die noch im Städel'schen Institut gezeigt wird und mitten unter den Einflüssen der Romantik jener Zeit und der durch die Boisseree's gesammelten Werke niederrheinischer und flandrischer Malerei bereits den dem Cornelius für die christliche Kunst eigenthümlichen Formensinn an Körpertheilen und Gewändern enthüllt. Das Anerbieten eines Stipendiums für römische Studien, an die Bedingung geknüpft, sich bei diesem Studium ein Lieblingsbild Dalberg's in der modernen Manier der französischen Schule zum Vorbilde zu nehmen, wies der junge Künstler um dieser Bedingung willen charaktervoll zurück. Er reiste gleichwohl bald nach dem Süden, weil ihm das Unternehmen seiner Zeichnungen zu Goethe's Faust dazu die Mittel verbürgte. Er unternahm die Reise in Gemeinschaft mit seinem Jugendfreunde, dem Maler Keller aus Biberach in Schwaben, der später in der bescheidenen Stellung eines Restaurators am Berliner Museum gestorben ist.

In Rom war es nun, wo das Freundschaftsbedürfniß des werdenden Meisters in einem schon vorhandenen Kreise Befriedigung fand, der aus gleichgesinnten, religiös angeregten Jünglingen gebildet, die bisher von Overbeck eingenommene Stelle ihres Leiters bald an den neuen Ankömmling überließ. Aus diesem Kreise, den man wegen der Herberge der Meisten im Kloster von S. Spirito die Klosterbrüder, auf Seiten der älteren in Rom sesshaften Künstler die Nazarener zu nennen pflegte, ging die mit der Rückkehr zu der älteren italienischen Malerei verbundene Erneuerung der Frescotechnik hervor, deren erstes Denkmal die Wandbilder aus der Geschichte des Joseph in dem Saale der Wohnung des preussischen Generalconsuls Bartholdy im Hause Zuccaro, das nächste die drei Zimmer im Landhause des Marchese Massimi in der Nähe des Laterans mit Darstellungen aus den Gedichten von Dante, Ariost und Tasso waren. Bartholdy hatte sich mit seinem Vorhaben zunächst an Cornelius gewendet und dieser nicht nur die Idee der Wiedereinführung des monumentalen Fresco angeregt, sondern auch die Mitwirkung dreier von den Freunden, Overbeck, Philipp Veit und Wilhelm Schadow, gewonnen und führte in der uneigennützigsten Weise, wie seine Mitarbeiter, zwei von den beabsichtigten Bildern aus, die Deutung der Pharaonischen Träume und die Wiedererkennungsscene unter den Brüdern. Dieses letztere Gemälde ist hinsichtlich der Composition und Zeichnung, der physiognomischen Wahrheit, Innigkeit und Tiefe, auch der gelungenen Malweise auf dem nassen Kalk allgemein als das gediegenste und muster-giltigste unter den Bartholdy'schen Josephbildern anerkannt. Für Massimi hatte Cornelius die göttliche Komödie des Dante übernommen und die Deckenbilder bereits entworfen, als ihn seine Berufung nach Düsseldorf und München zwang, die ganze Aufgabe für das Paradies an Veit, für Fegefeuer und Hölle an Koch abzutreten, während Overbeck das befreite Jerusalem, Schnorr den rasenden Roland zur Ausführung brachten.

Für die selbstständige Entwickelung des Meisters trug nicht wenig sein Verhältniß zu höhergebildeten Persönlichkeiten bei. Wenn ihm schon früher der Verkehr mit Sulpiz Boisseree und die Berührung mit Göthe viel genützt hatte, wenn er in Rom zwar an dem bedeutenden Kreise, der sich 1800—1808 um Wilhelm von Humboldt und dessen Familie gebildet hatte, nicht mehr Antheil nehmen durfte, aber doch mit einzelnen Männern dieses Kreises, Rauch, Welser, Fernow, später mit dem Frankfurter Schlosser, der den Klosterbrüdern Abends die Nibelungen und den Dante erläuternd vortrug, in nahe Beziehung trat; so war dagegen von dem besondern Einflusse auf seinen Geist und Charakter, wie auf seine fernere Laufbahn der nach den Befreiungskriegen als Gesandter des Königs von Preußen in Rom eingetroffene Niebuhr.

In verschiedenen Briefen und Berichten äußert sich Niebuhr voll Interesse und Anerkennung. Er hatte bald nach seiner Ankunft bei der deutschen Feier des 18. Oktober 1816 den Ehrenplatz zwischen Thorwaldsen und Cornelius eingenommen und sein Haus war ein Vereinigungspunkt für die deutschen Künstler. „Cornelius ist wohl der geistreichste, Overbeck und W. Schadow liebenswürdige Menschen und sehr tüchtige Künstler.“ Später: „Von den vielen Künstlern, die sich anfangs zu uns hielten, sind wir nur mit wenigen im Verhältniß geblieben. Helfen kann ich nicht, wie ich wünschte. Wer das nun nicht kann und sich nicht dazu versteht, die Kunst als das erste in der Welt zu betrachten, von dem ziehen sich die Künstler zurück. Der edle und geistreiche Cornelius hat sich aber nicht von mir getrennt.“ — „Sein Sinn in der Kunst geht ganz in die Tiefe und auf das Einfältige und Große.“ — An den Minister: „Vorläufig muß ich mir erlauben, als Bittsteller für Cornelius, ohne daß er davon Kenntniß hätte, aufzutreten. Dieser ist ein ungemein geistreicher Mensch und Künstler: er verdirbt sich nicht, um für den Geschmack der hieher kommenden Fremden zu arbeiten; darüber lebt er aber auch äußerst dürftig. Meine Mittel erlauben mir nicht für ihn zu thun, was ich sehr angelegentlich thun zu können wünschte. Würdiger könnte Niemand einer Unterstützung des Staates sein, und angemessen wäre es wohl, einer der neu erworbenen Provinzen zu zeigen, daß, wenn sie das Glück gehabt, einen seltenen Geist unter sich geboren zu sehen, dieser von der neuen Regierung ausgezeichnet und gehegt wird. Ich bitte nicht um eine Pension für ihn; wohl aber darum, daß ihm eine der Liberalität unseres Staates angemessene Summe angewiesen und ihm aufgetragen werde, dagegen ein Werk, nach seiner eigenen Wahl, zu arbeiten und zu senden.“

Je inniger sich Cornelius an den vielseitig gebildeten Niebuhr angeschlossen, der mit einem im klassischen Alterthum gereiften Geist ein entschieden protestantisches Gemüth in sich einte, um so weniger konnte ihm der einseitig religiöse und confessionelle Geschmack seiner Kunstgenossen behagen. Overbeck's schwärmerischer Sinn neigte sich nicht blos zu den Gestalten der vorraphaelischen Schule, sondern auch zu den Dogmen des katholischen Mittelalters. Dazu gesellte sich das conversionsfüchtige Treiben des ebenso unsauberen als überspannten Zacharias Werner in Rom. Overbeck, der Sohn des Lübecker Bürgermeisters, des Dichters von: „Ueb' immer Treu' und Redlichkeit“, war schon 1813 katholisch geworden. Ihm folgten Wilhelm

Schadow, der Enkel Moses Mendelssohn's, Philipp Veit u. A. nach. Niebuhr schreibt davon: „Sie haben nicht gewußt was sie thaten. — Von denen, die den Katholicismus angenommen haben, ist Overbeck ein Schwärmer und ganz unfrei; ein sehr liebenswürdiges Gemüth und begabt mit herrlicher Phantasie, aber von Natur unfähig durch sich selbst zu stehen und keineswegs so verständig wie er poetisch ist. Ihm ist das Joch angewachsen, in welches ein Anderer, der den nemlichen falschen Schritt gethan hat, sich immer wieder hineinschieben muß, weil es von ihm zurückweicht. Bei Cornelius dagegen, der im Katholicismus, aber ohne alle Bigotterie, aufgewachsen, hat er bei aller Festigkeit nichts Beengendes; er geht bei ihm im Grunde nicht weiter, als der Glaube der alten Protestanten.“ Cornelius, welchen Niebuhr anderswo unter solchen verkehrten Begriffen seiner Umgebung das Wunder eines gesunden Menschen nennt, soll damals den drohenden Ausspruch gethan haben, er werde Protestant, sobald noch Einer in seiner Gesellschaft katholisch würde. Auch hat er durch seinen fleißigen Umgang mit der Bibel in Luthers Uebersetzung und durch seine christlichen Bilder zumal für das Berliner Camposanto die Unbefangenheit seiner Stellung auch in confessioneller Hinsicht an den Tag gelegt. Damit hängt auch zusammen, wie sich der Meister von Düsseldorf aus bei den Arbeiten seiner Schüler im Rheinland, namentlich bei der Entwerfung der Bilder für die Universitätsaula zu Bonn verhielt. „Es geschah,“ schreibt unser Verfasser, einer der dort Mitbetheiligten, „mit seiner vollen Zustimmung, daß unter den Seligen des Himmels im jüngsten Gericht von Stille und Stürmer in Coblenz der Doctor Martin Luther aufgeführt, daß in Hermann's Frescobilde der Theologie zu Bonn der protestantischen Theologie mit allen Reformatoren von Petrus Walbus und Willef bis auf Luther, Melancthon, Zwingli und Calvin u. derselbe Umfang eingeräumt wurde, als der katholischen, und der Gedanke einer Ausgleichung beider durch die Wissenschaft und das thätige Christenthum klar hervortreten durfte.“ (S. 301.)

Die drei letzten Hauptbestandtheile der Erzählung des ersten Förster'schen Bandes sind Cornelius' Anstellung in Düsseldorf, die Bildung und Pflege einer eigenen Malerschule und die Uebernahme der kronprinzlichen Aufträge aus München. Die Berufung nach dem Rheinland und die Bestellung aus Bayern fallen gewissermaßen zusammen und laufen für den Anfang dermaßen nebeneinander, daß der Künstler den Sommer bei der Arbeit an der Nar, den Winter bei der Akademie am Rhein verweilt. Eins der wichtigsten und folgereichsten Ereignisse in seinem Künstlerleben war die Bekanntschaft mit dem Kronprinzen Ludwig, der zum ersten Mal im Januar 1818 nach Rom kam, die Werkstätten der dortigen Künstler besuchte, mit Cornelius bald in ein näheres Verhältniß trat und denselben nach München einlud, um die Eingangssäle der im Bau begriffenen Glyptothek in Fresco auszumalen. Es ist eine glänzende Wiederholung alter Sagen über die Wahlverwandtschaft ausgezeichneten Fürsten und Künstler, wie dieser Prinz, durch Thiersch in die Welt des Alterthums eingeführt, ein Feuer der Begeisterung für den Fürsten unter den deutschen Malern empfindet und dessen Person gleichsam auf den Händen trägt und an sein Herz zieht. Dem Künstler wurde dadurch die Pforte für seine riesenhaften Aufgaben auf den Gebieten zuerst der antiken, dann auch der christ-

lichen Welt eröffnet und es ist nur zu beklagen, daß der Eifer des fürstlichen Gönners im Anfang zu hitzig gewesen und mitten in der großen Laufbahn seines Günstlings allmählig kühl geworden ist. Diese ganze Periode in dem Leben unseres Künstlers, der 1825 von der Düsseldorfer an die Münchener Kunstakademie hinübergezogen worden, und seine Freunde Julius Schnorr und Heinrich Heß neben sich wirken sah, ist von dem eingeweihten Freunde ruhig, maßvoll und anschaulich dargestellt, wie der hohe Besteller nicht rasch genug seine Wünsche vollzogen sehen kann, wie er den Künstler zur Theilung seiner ausführenden Arbeit mit Anderen veranlaßt, auf das Fertigwerden der einzelnen Themen unerbittlich dringt, dann mit Einem Mal Bestimmungen im Widerspruch mit den gerechten Ansprüchen des Meisters trifft, ihm von der Arbeit für die Pinakothek nur die Entwürfe überläßt und die Ausführung Anderen aufträgt, ihn in seinem Antheil an der künstlerischen Ausstattung des Königsbaues auffallend beschränkt und den von ihm selbst in Worten und Ehren verherrlichten großen Mann den Anläufen und Schlichen unwürdiger Gegner preisgibt. Eine natürliche Folge von Alledem war, daß Cornelius später dem Kuse Friedrich Wilhelm's IV. nach Berlin in schon vorgerücktem Lebensalter Folge gab.

Mit der Beendigung der Fresken der Münchener Glyptothek, in welchen der Künstler die Dichtungen des Hesiod und Homer in großartigsten Compositionen darstellte, deren Entwürfen leider die von dem Meister selbst nur theilweise besorgte Ausführung nicht gleich vollkommen ist, hat Förster i. J. 1830 seinen ersten Theil geschlossen.

Von besonderer Anziehung ist das Bild der leitenden und belebenden Thätigkeit des Vorstandes der Düsseldorfer Malerschule, des Herbeiströmens tüchtiger Zöglinge, des Anerbietens angemessener Aufträge von Seiten der rheinischen Hochschule, des rheinischen und westphälischen Adels, voraus des Reichsfreiherrn von Stein in Cappenberg. Ein so reges, frisches, einhelliges und frohmüthiges Zusammenleben und Miteinanderschaffen hat sich später in der Sonne des Münchener Hofes nicht wieder gestalten wollen. In Düsseldorf selbst hat sich mit dem Eintritt des, wie ihn Cornelius scherzweise nennen konnte, königlich preussischen Raphaels, Schadow, in des abgegangenen Direktors Stelle ein neues Prinzip für die Anstalt aufgethan, welches vorzugsweise der Pflege der Delmalerei gewidmet und wie im gewöhnlichen so in einem historischen oder religiösen Genre immerhin ausgezeichnet, aber von der monumentalen Kunst großentheils abgewendet war und eine bewußte Opposition gegen die Ziele und Wege des früheren Leiters zur Schau trug.

Wir erwähnen nur noch, daß in dem Zeitraume von 1830 zwei populäre Kunstwerke in der bayerischen Hauptstadt entstanden sind, welche dem Meister ihre Anregung oder doch Leitung verdanken: die historischen Arkaden des Schloßgartens und die Wiederherstellung des alten Narthors. Bei ersteren waren außer Förster noch andere Schüler seiner Auswahl beschäftigt. Das andere ward mit dem schönen Einzug des Kaisers Ludwig nach der Ampfinger Schlacht durch den jetzigen Direktor v. Neher an der Stuttgarter Kunstschule bemalt; ein herrliches Denkmal der Vorzeit, an dessen Abbruch leider die jetzigen Obrigkeiten der Stadt zu denken jüngst kein Bedenken getragen haben.

Der Fortsetzung und Vollendung dieser Biographie des Cornelius ist um so mehr mit guter Zuvorsicht entgegenzusehen, als der Autor sich keiner confessionellen Parteilichkeit, noch weniger einer vulgären Theorie in den religiösen und kirchlichen Fragen schuldig machen wird, welche bei dem künstlerischen Wirken des Meisters in dem letzten Lebensalter seiner ansehnlichen Laufbahn zur Sprache kommen müssen.

G.

Chronik.

Malerei. Der Historienmaler Matejko in Krakau hat ein Bildniß des Copernicus vollendet. Es war für die am 19. Febr. v. J. in Thorn abgehaltene 400jährige Geburtstagsfeier des großen Astronomen bestimmt worden. Das Gemälde soll von bedeutender Wirkung sein.

Anselm Feuerbach ist an die Kunstakademie zu Wien als Lehrer der Historienmalerei berufen worden. Derselbe hatte schon 1864 eine Pietas für die Galerie des Freiherrn v. Schach in München ausgeführt; die Madonna ist in der Gruft über den Leichnam Christi hingestreckt, und zu der offenen Seite der Gruft knien betend die drei anderen heiligen Weiber. Ein Kupferstich von J. R. Raab nach diesem Gemälde ist im vorjährigen 6. Hefte der Lühow'schen Zeitschrift erschienen.

Professor Paul Thumann in Dresden hat die im Auftrage für die Wartburg gefertigten vier Bilder vollendet, welche Scenen aus Luthers Leben darstellen: die Verbrennung der Bannbulle vor dem Wittenberger Elsterthor, die Verantwortung vor dem Wormser Reichstag, der Einzug in die Wartburg nach der bei der Altenburg erfolgten Entführung, und ein Stück aus der Studentenepisode in Jena.

Der Historienmaler C. Bloch in Copenhagen, dessen „Auferweckung der Tochter des Jairus“ großes Aufsehen erregte, ist von einem reichen Landsmanne beauftragt worden, 24 Darstellungen aus der Geschichte Christi auszuführen, welche das sog. Betzimmer Christians IV. in der Schloßkirche zu Frederiksborg schmücken sollen. Die Hälfte dieser Bilder ist bereits vollendet.

Nach dem Londoner Art Journal hat E. M. Ward, Mitglied der königl. Akademie der Künste, ein großes Gemälde „Luthers erstes Studium der heiligen Schriften“ ausgeführt, welches durch Submission der Bibelreunde erworben und in dem neuen Gebäude der britischen und auswärtigen Bibelgesellschaft in Blackfriars aufgestellt werden soll.

Die

Glasmalerei von Fr. Gerner aus Stuttgart

Atelier in **Obertürkheim** (Bahnhofstation unweit Stuttgart)

empfiehlt sich einer hochwürdigen Geistlichkeit und Kirchenbehörden, wie den Herren Architecten und Freunden dieser Kunst zur Ausführung von **Kirchenfenstern** in allen Stil-Arten, sowohl in **einfacher Grisaille-Malerei**, wie **reichsten Teppich-Mustern**, dann **Einzelfiguren** und **ganzen bildlichen Darstellungen** in **reichster Ausstattung** unter Garantie für nur ächte und gewissenhaft-kunstgerechte Arbeiten mit möglichst billiger Berechnung.

Auskunft, Kostenvoranschläge, auf Wunsch eigens gefertigte Skizzen prompt. Vorzügliche Atteste liegen vor.

Verantwortliche Redaction und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Druck von Gebrüder Mäntler daselbst.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Pfannschmidt's Vignette.

So wichtig und werth uns die tiefsinnige Composition ist, welche vor sechszehn Jahren der unvergessene Schnorr an die Stirne unseres Blattes gesetzt; so nahe lag es in der jüngsten Zeit, den Meister, der an des Heimgegangenen Stelle in die Redaction eingetreten ist, um eine zweite Vignette anzugehen, welche vorerst mit der älteren abwechseln und sich womöglich auf einen kleineren Raum beschränken sollte. Professor Pfannschmidt hat unserm Wunsch freundlichst entsprochen. Seine hier zum ersten Mal verwendete Zeichnung, wie sie in der Bürkner'schen Offizin zu Dresden auf den Holzstock übertragen wurde, veranschaulicht in eben so klarer als edler Weise den unter dem Panier des Kreuzes geschlossenen Bund der Religion mit der Kunst und ist nicht bloß ein Sinnbild vergangener Jahrhunderte, in welchen die Künste sich ausschließlich dem Dienste der Religion widmeten, sondern auch ein

Wahrzeichen für Gegenwart und Zukunft. Denn auch in einer Zeit, in welcher das Christenthum vielfach mit einer materialistischen Wissenschaft und einer ihm feindlich gesinnten, fleischlichgerichteten Weltansicht zu kämpfen hat, wird die Kunst stets die Nothwendigkeit ihrer Verbindung mit dem religiösen Gefühl empfinden und daher unwillkürlich darnach streben, jenes Bündniß festzuhalten oder in richtiger Weise zu erneuern.

Das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren für Oelgemälde.

Dieses Verfahren hat sehr verschiedene Beurtheilung erfahren, in manchen Fällen wohl nur in Folge unvollständiger Kenntniß desselben. Es dürfte daher vielen Lesern dieser Zeitschrift erwünscht sein, eine kurze Mittheilung zu erhalten über das Verfahren selbst, und über das was es leisten soll und leisten kann. Pettenkofer hat in einer kleinen Schrift*) ausführlich hierüber berichtet; indem wir diese Schrift Allen, welche sich für den Gegenstand interessieren, zur näheren Durchsicht empfehlen, wollen wir hier nur das wesentliche Resultat besprechen.

Das Regenerationsverfahren ist nicht eine zufällige Entdeckung, sondern das Resultat einer strengmethodischen Forschung; und der Pettenkofer'sche Bericht darüber ist daher geeignet dem Laien zu zeigen, in welcher Art in der Naturforschung Fragen gestellt und gelöst werden. Pettenkofer hatte sich zuerst die Frage gestellt, worin besteht das Wesen der Technik der Wandmalerei, welches sind die Bestandtheile der Farben und wie wirken sie? Es war dann zu untersuchen, welcher Art sind die bei den Gemälden mit der Zeit eintretenden Veränderungen, wodurch werden sie bedingt? Darnach mußte die weitere Frage gestellt werden, wodurch können diese Veränderungen vermieden, oder wie die schon eingetretenen wieder aufgehoben werden?

Pettenkofer erinnert zuerst, daß die reinen Farbstoffe selbst pulverige Körper sind, wie alle porösen Körper mit Luft erfüllt; werden diese Körper mit Oel angerieben, so verdrängt dieses die Lufttheilchen und nimmt deren Stelle ein; diese mit Oel gemengten Farbstoffe erscheinen daher jetzt dem Auge anders als die pulverigen Farbstoffe, da Oel sich gegen das Licht anders verhält als Luft. Werden diese Oelfarben auf eine Fläche, also als Gemälde, aufgetragen, so werden die Farbstoffe durch das Oel gesehen, und bilden mit diesem eine homogene gleichartige Oberfläche. Wird nach dem Eintrocknen des Oels ein Firniß aufgetragen, so füllt dieser den Raum aus, welchen im frischen Gemälde das Oel einnahm, und stellt daher die Continuität des Bindemittels des Farbstoffs, also eine gleichartige Oberfläche her.

Diejenige Veränderung der Oelgemälde, welche als Schimmel bezeichnet wird, indem die Gemälde wie mit einem solchen überzogen erscheinen, war nun zunächst zu untersuchen; es zeigte sich, daß hier keine Pilze, daß überhaupt keine organisirten Produkte vorhanden seien; daß diese Erscheinung auch nicht durch eine chemische

*) Ueber Oelfarbe und Conservirung der Gemälde-Galerien durch das Regenerationsverfahren von M. v. Pettenkofer. Braunschweig. Vieweg. 1872.

Veränderung der Farben bedingt sei, sondern daß sie nur die Folge einer physikalischen Veränderung der Oberfläche, wodurch ein anderes Verhalten gegen das Licht bedingt sei. Eine nähere Beobachtung zeigte, daß diese optische Veränderung durch die Feuchtigkeit der Atmosphäre veranlaßt wird. Es ist eine bekannte Thatsache, daß wenn man einige Tropfen Wasser auf Wachstuch gießt und darauf stehen und eintrocknen läßt, sich diese Stelle trübe zeigt; wird diese Stelle wiederholt beneßt, so wird der Flecken nach jedesmaligem Trocknen immer sichtbarer und trüber und erscheint zuletzt stark matt wie mit matter weißer Oelfarbe angestrichen. Das Wasser hat hier keine chemische Veränderung hervorgebracht; es ist hier nichts fortgenommen, oder von dem Wasser zurückgelassen; die Oberfläche hat nur eine physikalische oder molekuläre Veränderung erlitten; in den Firniß ist Wasser eingedrungen, und nachdem dieses verdampfte, ist Luft an seine Stelle getreten, die Oberfläche ist daher nicht mehr ein gleichartiges Continuum; es ist Luft eingelagert, und so hat eine Continuitätsstörung stattgefunden, und da die Luft sich gegen das Licht anders verhält als der Firniß, so erscheint jetzt die Oberfläche trübe. Eine ganz gleiche Erscheinung zeigt sich überall, wo Körper von verschiedenem optischen Verhalten gemengt sind; nimmt man klares durchsichtiges Krystallglas und zerstößt es, so hat man ein trübes mattes Pulver, weil hier das Glas nicht mehr ein continuirliches optisch gleichmäßiges Ganze ist, indem jetzt Lufttheile zwischen den Glastheilen eingelagert sind, Glas und Luft sich aber gegen Licht ganz verschieden verhalten.

Eine ähnliche Veränderung wie das Wachstuch durch Befeuchten und Trocknen erleidet ein Oelgemälde, wenn durch Wechsel von Temperatur und Feuchtigkeitsgehalt der Luft sich auf seiner Oberfläche Wasserdampf abwechselnd niederschlägt und wieder verdampft; das Wasser drang in die Oberfläche des Oelüberzugs ein, und nach seinem Verdampfen trat Luft an seine Stelle; die Oberfläche des Gemäldes hat eine molekuläre Umänderung erlitten, sie ist nicht mehr ein continuirliches gleichartiges Ganze, und in Folge davon erscheint das Gemälde nicht mehr klar, sondern trübe. Diese Veränderung der Gemälde wird also dort am schnellsten eintreten, und sich am stärksten zeigen, wo bedeutende und häufige Wechsel von Temperatur und Feuchtigkeit eintreten. Auffallende Beispiele dafür zeigte die Untersuchung der Gemäldegallerie in Schleisheim; in ungetäfelten Zimmern, und nahe am Fenster z. B. hatten sich die Gemälde besser erhalten; der unter dem Holz des Holzrahmens liegende Theil zeigte sich bei sonst stark veränderten Gemälden meistens ganz gut erhalten.

Um die Ursache der Veränderung der Gemälde experimentell festzustellen, brachte Pettenkofer kleine Gemälde über ein Gefäß mit warmem Wasser, so daß sich etwas Wasser auf das Gemälde absetzte; nachdem das Gemälde an der Luft getrocknet war, zeigte sich alsbald eine merkbare Trübung, die nach Wiederholung des Versuchs zunahm, so daß das Gemälde ganz das Ansehen eines schlecht conservirten Gemäldes hatte.

Nachdem nun durch die angeführten Versuche und Beobachtungen das Wesen der Krankheit unzweifelhaft erkannt und die Ursache nachgewiesen war, handelte es sich zunächst um die Frage, wie die Krankheit zu heben sei, d. h. wodurch eine gleichartige Oberfläche wiederhergestellt werden könne.

Bettenkofer hatte sich durch Versuche überzeugt, daß Harzpulver in einer Atmosphäre, welche Alkoholdampf enthält, diesen anzieht, dadurch aufquillt und dann eine gleichmäßige durchsichtige Schicht bildet, welche an der Luft schnell den Alkoholgehalt verliert, eintrocknet, aber dann durchsichtig bleibt. Dadurch war also das Mittel gegeben, die durch Eindringen von Wasserdampf und Luft hervorbrachte molekuläre Umänderung der Oberfläche der Gemälde wieder aufzuheben, und eine gleichartige Oberfläche wieder herzustellen. Da der Alkohol schon bei gewöhnlicher Temperatur in hinreichender Menge verdampft, um den Harzüberzug zu erweichen und gleichmäßig zu machen, so braucht es keiner besonderen Vorrichtung, um Alkoholdampf zu erzeugen, sondern das Verfahren hiebei besteht einfach darin, daß man auf den Boden einer hinreichend großen, etwa 4 Zoll hohen mit einem Deckel versehenen Kiste Tuch bringt, dieses mit Weingeist besprengt, und nun das Gemälde, an der Innenseite des Deckels passend befestigt, dem Alkoholdampf aussetzt, bis sich die Wirkung zeigt. Die auf dem Bilde schon befindlichen und durch den Alkoholdampf nur erweichten Harztheile können die Farben selbstverständlich weniger leicht chemisch oder physikalisch verändern, als ein frischer mit dem Pinsel aufgetragener Firniß, bei dem schon die flüssigere Beschaffenheit des Firnisses, und besonders das mechanische Reiben mit dem Pinsel leichter Ortsveränderungen der Farbkörper veranlassen können.

Der Alkoholdampf wird nur von den Harztheilen des Gemäldes, nicht von dem getrockneten Leinöl aufgenommen; ein Mittel, welches in gleicher Weise auf das Leinöl, wie der Alkohol auf das Harz wirken würde, ist noch nicht gefunden. Daher muß man trübgewordenen Gemälden, welche kein Harz oder Harzfirniß enthalten, so viel zuführen, als nöthig ist, die molekulären Zwischenräume auszufüllen. Es gibt aber auch andere Fälle, wo die Quellung der Harzmasse durch den Alkoholdampf nicht ausreichend ist, die gleichartige Beschaffenheit der Oberfläche herzustellen. Bettenkofer hat gefunden, daß hier die Anwendung von Copaiva-Balsam von außerordentlichem Werth ist; es sprechen für die Anwendung dieses Balsams sowohl sein chemisches Verhalten, wie auch die werthvollen Erfahrungen des Landschaftsmalers August Böffler.

Das ist in den Hauptzügen das Bettenkofer'sche Regenerationsverfahren für Oelgemälde; es bezweckt also die Wiederherstellung des molekulären Zusammenhangs der Oberfläche und der Klarheit des Bindemittels, in welches eingehüllt die Farbpulver gesehen werden. Es erreicht diesen Zweck auf sehr einfachem chemischem Wege, indem eine geringe Menge Alkoholdampf auf die Oberfläche des Bildes einwirkt, und unter Umständen auch Copaiwabalsam auf das Gemälde gebracht wird; es handelt sich also nicht um heroische Mittel, wie Abnehmen von Firniß, Behandeln des Bildes selbst mit Laugen und andern starkwirkenden Mitteln u. dergl.; es findet in keiner Weise eine mechanische Veränderung durch Hinzuthun oder Fortnehmen von Farbe statt; die ungleichartig gewordene und daher trübe Oberfläche wird durch ein wenig Alkoholdampf, ohne alle mechanische Einwirkung, wieder gleichartig, geglättet. Das Regenerationsverfahren kann also nur dort in Anwendung kommen, wo das Bild selbst nicht beschädigt ist, wo es sich nicht um Ergänzung von zerstörten Theilen oder Parthien handelt. Wenn das Ver-

fahren oft falsch beurtheilt ist, weil man es nicht kannte, oder zuweilen weil man die unbillige Forderung stellte, es müsse alle beschädigten Gemälde wie durch Zauber wieder in den ursprünglichen Zustand herstellen, so wird das nicht hindern, daß es mehr und mehr Anerkennung und Anwendung findet.

Fig.

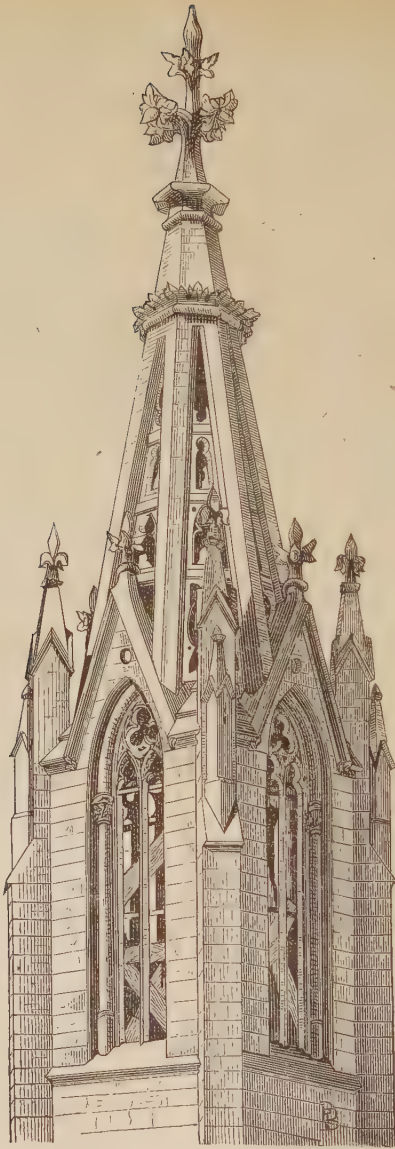
Kirchenbau zu Fürfeld in Württemberg.

Auf der alten Landstraße von Heilbronn nach Heidelberg liegt der Marktflecken Fürfeld. Der Ort besteht aus einem Schloß mit Bauerwohnungen, deren es 1679 zwölf Hofhäuser waren, damals ummauert und mit einem Thor auf der Südseite versehen. Deshalb heißt Fürfeld auch in älteren Urkunden Burg und Städtlein. Im 15. Jahrhundert ging der Besitz dieses Wormser Mannlehens von den Edeln von Fürfeld auf diejenigen von Helmstädt, 1516 an die freiherrliche Familie von Gemmingen über. Diese hat den Ruhm der frühesten Aufnahme und Förderung der evangelischen Lehre in jener Gegend. Martin German hat das reine Gotteswort zuerst 1520 in der dortigen, dem heiligen Sebastian geweihten Kapelle verkündigt, welche bis in unsere Tage benützt worden, aber längst als unzureichend für die 7—800 Evangelischen des Pfarrdorfs erkannt worden ist. 1841 mußte der Thurm, soweit er das Kirchlein überragte, abgebrochen werden, weil er den Einsturz drohte. Nachdem aber schon 1805 der Kaiser Napoleon auch diesen Theil des schwäbischen Nordens der württembergischen Herrschaft unterworfen hatte, wurde 1822 ein Kirchenbaufonds angelegt und später das Pfarramt durch einen Verweser besorgt, um durch die Ueberschüsse des Dienst Einkommens den Fonds zu erhöhen; auch wurden ansehnliche Beiträge aus den Mitteln des Staats hinzugefügt. Die Bauzeit umfaßt endlich 2 1/2 Jahre, während deren kein Unfall zu beklagen war.

Der Bauriß im einfachen frühgothischen Style ist von dem Baurath Barth in Heilbronn entworfen. Die unmittelbare Leitung des Baues war unter dessen Aufsicht und Entscheidung dem Architekten Paul Burkhardt von Waldenbuch, einem Schüler von Leins, anvertraut. Derselbe hat u. A. den Thurmhelm, den wir hier im Holzschnitte beifügen, componirt.

Die Kirche ist dreischiffig und mit hölzernen Bohlen gewölbt. Ihre Länge beträgt 78, ihre Breite 48 Fuß. Für 630 Personen sind, und zwar zur ebenen Erde 438, auf der Empore 192 Sitzplätze vorhanden. Das Mittelfenster des Chors ist mit einem, die Geburt Christi darstellenden Glasgemälde verziert.

Die Gesamtkosten des Fürfelder Kirchenbaues belaufen sich auf 41000 Gulden.



Thurmspitze der Kirche zu Färsfeld in Württemberg.

Die Blutampullen der römischen Katakomben.

In den römischen Cömeterien, die seit Ausgang des Reformations-Jahrhunderts wieder erschlossen worden sind, hat man neben andern interessanten Funden auch Gläser, Flaschen und Krüge gefunden, welche von Anfang an besondere Aufmerksamkeit erregten. Der nächste Zweck, der die zuströmenden Pilger, wie die ansehnlichen Römer in diese so dunkeln und so lange der Vergessenheit verfallenen Todtenstätten führte, war bei sehr Wenigen nur ein wissenschaftlicher, bei den Mei-

sten ein religiöser, nämlich der, auch an diesen ehrwürdigen Stätten geweiht zu haben, wo einst so viele Christen zur Zeit der Verfolgung der Kirche einen stillen Ort zu ihrer gottesdienstlichen Feier und zuletzt eine verborgene Ruhestätte gefunden hatten, oder ein kaufmännischer, um von der Gier nach den Reliquien der Heiligen möglichst viel zu profitiren und dazu die Gebeine der Entschlafenen aus ihrer stillen Ruhe herauszureißen. Wie so ganz anders waren doch die Anschauungen der Christen bezüglich dieses Punktes im Verlaufe der Jahrhunderte geworden. Einst war es den Vätern eine heilige Pflicht, ihre Todten zur stillen Ruhe einzuführen, selbst die Leiber der Gemarterten möglichst vollständig zu bestatten, ja keinen Theil dem Leibe zu entfremden, und selbst die Heiden hatten auch während der grimmigsten Verfolgungen so viele Pietät und waren selbst so sehr in dem Glauben erzogen, dem Todten sei seine Ruhe zu gönnen, daß wir die auffallende Thatsache gewahren, daß auch nach vollzogener Hinrichtung in den Glaubensverfolgungen den Christen gestattet war, ihre theuren Todten von der Richtstätte zu holen und sie ohne weitere Beunruhigung zu begraben. So selten waren die Fälle der Verweigerung der Leichname der Hingerichteten und der heimlichen Bestattung derselben, daß wir diese besonders aufgezehlt finden und die damaligen Geschichtschreiber eine besondere Grausamkeit darin erblickten. Nun war es anders geworden. Diese späteren Christen wühlten die stillen Gräber auf, ruinirten viele Inschriften, zerhieben manchmal, da der Cement durch die Längen der Zeit oft härter, als der Stein selbst, geworden war und so sich die Tafeln nicht entfernen ließen, mit Nerten die schönsten Epitaphien, und zerrissen die heiligen Leiber. Es war eine förmliche Wuth unter die Leute gefahren, auch von diesen werthvollen Reliquien zu besitzen.

Wir haben noch bestimmte Zeugnisse über den Ernst, mit welchem die ältere Periode der Kirche jenes Ruhenlassen der Todten ansah. Gregor d. Gr. schreibt an die Kaiserin Constantia: Es gilt für Römer, ja für das ganze Abendland als ganz unerträglich und als ein Frevel am Heiligthum, wenn Jemand die Gebeine der Heiligen betasten wollte. Sollte dieß Jemand versuchen, so darf er dessen gewiß sein, daß diese Verwegenheit nicht ungestraft bleiben würde. Deshalb wundern wir uns über die Gewohnheit der Griechen, welche die Gebeine der Heiligen erheben, sehr und können es kaum glauben. Und schon früher, im Jahre 520, als Kaiser Justin zu Constantinopel von den Legaten des Papstes Hormisdas sich Reliquien der Apostelfürsten erbat, um seiner neu gebauten Apostel-Basilika eine höhere Weihe zu geben, erklären ihm jene, das läge nicht in der Gewöhnung des päpstlichen Stuhles. Doch schrieben sie an den Papst: Weil der Glaubenseifer des Kaisers der Art ist, daß er Alles zu erhalten verdient, was er nur vom apostolischen Stuhle verlangt, so darf man solchen Wünschen doch ihr Verlangen nicht abschlagen. Doch mußte sich der Kaiser mit Tüchern begnügen, welche auf die Gebeine der Heiligen gelegt wurden.

Indessen die layere Ansicht, welche von den Griechen im Laufe der Zeit in's Abendland drang, gewann allmählich auch dort die Oberhand, und so erblicken wir schon in den nächsten Jahrhunderten nach Gregor jenes großartige Raubsystem, das keine Pietät für die in ihren stillen Kammern ruhenden Todten mehr kannte. Schon Bonifacius IV., um 610, ließ 28 Wagen voll Gebeine nach seiner Kirche S. Maria

ad Martyres bringen, und die folgenden Päpste suchten in dieser Ausplünderung der Katakomben einander zu überbieten, bis endlich Paschalis I. (817—824) Alles, was etwa noch als Märtyrergebein gelten konnte, zusammenraffte und 2300 Todte ausgraben und fortschleppen ließ. Von da an geriethen nun die Cömeterien meistens in Vergessenheit, und die späteren Päpste hatten Mühe, auch nur einige Reliquien noch aufzutreiben und mußten viele Bittsteller auf das Zuwarten vertragen.

Eine bessere Zeit für Rom hob mit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts an, als man durch Zufall das Cömeterium der Priscilla entdeckte und Bosio seit 1593 gegen 30 solcher unterirdischen Gottesäcker auffand und durchforschte. Nun ging die Plünderung dieser neu aufgefundenen Stätten an und machte solche Fortschritte, daß die Curie schließlich das gleiche Loos zu erwarten gehabt hätte, wie im neunten Jahrhundert. Dem baute sie vor. Papst Clemens IX. (1667—1669) verbot die Ausgrabung und erklärte dieselbe für ein Monopol des Papstthums, und sein Nachfolger Clemens X. stellte zu besserer Ueberwachung durch Verordnung vom 13. Januar 1672 den Generalvikar zum Custos über sämtliche Katakomben auf. Zugleich aber hatte die Curie durch ein Decret vom 10. April 1668 bestimmen lassen, was als Merkmal eines Märtyrers zu betrachten sei.

Es ist ganz natürlich, daß die große Masse der Reliquiengräber ein Interesse daran hatte, so viel als möglich Merkmale eines Märtyrers gelten zu lassen; so gelangte man ja leichter in den Besitz eines solchen Schatzes. Daher wurde fast jedes Symbol als Merkmal eines Märtyrers bezeichnet. Fand man eine Krone an einem Grabsteine, so hieß es: Hier liegt ein gekrönter Sieger, also ein Blutzeuge; war eine Palme darauf angebracht, so deuteten sie: Hier steht ihr die Palme des Triumphes; es ist kein Zweifel, wir haben einen Märtyrer vor uns. Erblickte man Marterwerkzeuge, Messer, Zangen, Schwerter, Beile, so glaubte man seiner Sache ganz gewiß zu sein, ja man hatte so wenig Kenntniß von den Kunstformen und Symbolen der Alten, daß man Handwerkszeuge, welche nur an die Beschäftigung des Entschlafenen erinnern sollten, ohne Weiteres für Marterinstrumente erklärte und nun sofort den Todten als einen Märtyrer aushob und die Reliquien des neu gefundenen Heiligen verwerthete. Natürlich fand sich darunter auch mancher Namenlose, und da man zum Kultus des Heiligen doch einen Namen haben muß, so sah sich die Curie zu einer ganz neuen Art von Taufe veranlaßt, sie taufte jetzt die Todten und der *Elenchus nominum pro sacris reliquiis ss. Martyrum, quorum corpora in coemeteriis Urbis sine nomine inventa sunt*, liefert uns so eine ganze Reihe solcher neuen Heiligen, von denen die Geschichte nichts weiß. Da gibt es z. B. eine *Adodata* und einen *Melidorus*, eine *Benosa* und einen *Benosus*, einen *Dignatianus* und eine *Gaudiosa* und Andere mehr. Das Merkwürdigste ist, daß selbst solche für heilige Märtyrer erklärt wurden, bei denen sich das römische Interpunktionszeichen, das einer Schaufel gleich, vorfand, was sie in aller Naivetät auch für ein Marterwerkzeug erklärten.

Als nun aber der Papst die ganze Ausgrabung für das ausschließliche Recht der Curie erklärte, war er natürlich genöthigt, auch die Merkmale zu fixiren, welche die Gebeine eines Märtyrers bezeichnen sollten. Clemens IX. that dieß, indem er

die Prüfung der Congregation der Riten und Reliquien übertrug, deren Resultate er durch Dekret vom 10. April 1668 bestätigte. Als unzweifelhafte Merkmale sollten von nun an gelten: die Palme und das Blutgefäß (*vas illorum sanguine tinctum*). Bezüglich der anderen Merkmale war die feine Bemerkung angebracht: Die Prüfung der übrigen behalten wir uns vor (*aliorum vero signorum examen in aliud tempus rejecit*). Damit waren sie weder verworfen noch gebilligt. Es hat auch bis zu dieser Stunde Rom keine Erklärung darüber gegeben, um so weniger, als auch diese beiden Merkmale, die sie für zuverlässige Kennzeichen erklärt hatten, mehr und mehr in dieser Bedeutung bestritten wurden.

Es war hauptsächlich der berühmte Archäologe Muratori, der in seinen *antiquitates italicæ mediæ ævi* l. 5 jene Bedeutung der Palme bestritt. Er sagte, die Palme bedeute auf heidnischen Gräbern das unvergängliche Andenken oder die ununterbrochene Ruhe, denn die Palme zeichne sich durch ihre Dauerhaftigkeit aus; auf christlichen Gräbern hingegen sei sie ein Symbol der Gerechten, nicht also eines Sieges über die Martern der Heiden, sondern vielmehr bezeichne sie die Befiegung der Laster und Sünden in dieser Zeit. So unrichtig nun diese Auslegung ist, da ja die Symbole der Gräber von der Ewigkeit und ihren Gütern handeln, so stimmte ihr doch selbst ein Papst zu, Benedict XIV. (1740–1758), der noch als Cardinal Lambertini mehrere gelehrte Werke herausgab und in diesen den Muth hatte, selbst an der Richtigkeit eines früheren päpstlichen Dekretes zu zweifeln, wenn er es auch nur in der vorsichtigsten Weise gethan hat.

So blieb denn nur noch ein einziges unzweifelhaftes Merkmal für die Märtyrergäber, natürlich abgesehen von den Inschriften, und das sind nun die Blutampullen. Allein auch diese wurden von der neueren Wissenschaft mehr und mehr in dieser Bedeutung verworfen. Doch ist die Sache noch strittig. Wir wollen dem Leser dieselbe jetzt vor Augen führen.

Ampulla ist dem Römer Bezeichnung eines bauchigen Gefäßes, und wird besonders als Name der Flaschen gebraucht; außerdem kannte er den Crater, das große Mischgefäß, aus dem man mit dem Cyathus, Krüglein, schöpfte, um das Getränk in das Trinkgeschirr, Poculum, zu gießen. Der Cantarus war die große Kanne mit Henkel, der Scyphus hingegen ohne Henkel. Außerdem begegnet uns die Patera, Phiala, woher unser Wort Phiolen, die etwa unserer Trinkschale entsprach, also nicht sehr tief war und hauptsächlich bei den Libationen gebraucht wurde. Hingegen sind patenæ und disci keine Trinkgeschirre, sondern Eschalen, und zwar patena oder patina unsere Patene, doch auch breiter und tiefer, in kleinerer Form patella, lanx ist die tiefe, bauchige Schüssel, ihr ähnlich magis oder magida; der Napf ist Catinus oder Catinum. Discus war, wie schon der Name besagt, der scheibenrunde Teller, während Scutula oder Scutella dem Schilde gleich, also viereckig war.

Solche Gefäße nun, die der Kürze der Bezeichnung wegen trotz ihrer verschiedenen Formen gewöhnlich Ampullen, ital. ampolle, oder Phiolen, französ. fioles genannt werden, finden sich in den neu entdeckten Katakomben in sehr großer Menge, theils unmittelbar an den Gräbern, theils innerhalb derselben, seltener auch in einiger Entfernung von denselben. Da dieser Gegenstand sehr strittiger Natur

geworden ist, ist es von Wichtigkeit, einmal ihre Form, sodann ihren Standort, endlich die Beschaffenheit derselben genau kennen zu lernen.

Die Form derselben ist eine sehr verschiedene. Sie haben zum Theil die Gestalt unserer Flaschen, zum Theil die unsrer Krüge, ihre Oeffnung ist also bald weit, bald eng. Da sie theils größern, theils geringern Umfang haben, so ist auch hieraus schwer auf ihren Inhalt zu schließen. Sie sind entweder von Glas oder Thon, ja es gibt auch sogenannte Goldgläser, d. h. Gläser, deren Fond mit Gold-Medaillons geschmückt war. Garucci hat 340 Stücke dieser Gattung verzeichnet. Da letztere als Werke heidnischer und jüdischer Künstler sich ebensogut finden, wie von christlicher Hand verfertigt, so dürfen wir ihnen auch keine besondere christliche Bedeutung zuschreiben, etwa, daß sie nur die Priester gehabt hätten oder daß man sie nur bei der Communion gebraucht habe, sondern sie waren einfach die werthvolleren Gläser, die Jeder nach seinem Vermögen und nach Gutbefinden sich anschaffte und gebrauchte. Man hat diese Gattung bisher nur in Rom und Köln gefunden. Eine Aufklärung über den rothen Inhalt, der sich zuweilen auch in ihnen findet, können sie uns nicht geben. Ihrer Kunstform nach sind sie theils einfach, theils auch sehr werthvoll, je nachdem die Besitzer vermögend oder die Künstler geübt waren. Manche derselben haben das Monogramm Christi, einzelne das X, andere die Palme. Von andern Symbolen findet sich der Fisch, die Lampe, das Schwert, die Taube, der Anker, eine Bittende, entweder allein oder mit zwei Tauben, auch die Taube mit der Palme.

Von diesen sind uns die mit dem Monogramme Christi bezeichneten Phiolen von besonderem Interesse, weil sich nachweisen läßt, daß dasselbe erst kurz vor Constantin's Zeit gebraucht wurde und erst durch das Labarum eine größere Verbreitung fand. Das älteste Monogramm, das de Rossi auffand, ist durch die Aufschrift: Gal. Couss. als aus dem Jahre 298, wo Faustus und Gallus Consuln waren, herstammend bezeichnet, das zweitälteste, das uns bekannt wurde, stammt aus dem Jahre 312. Man fand dieses unter dem Fußboden der constantinischen Basilika S. Lorenzo fuori le mura. Demnach sind die vielen Phiolen, die dieses Monogramm enthalten, aus der constantinischen Zeit, und da auf sehr vielen dasselbe bereits reicher ausgeführt ist, so darf man annehmen, daß sie einer noch späteren Zeit zuzuschreiben sind. Da nun in jener Zeit von Verfolgungen nicht mehr die Rede sein kann, die Annahme solcher vielmehr alles Grundes entbehrt, so wird man von vornherein sagen können, die sogenannten Blutphiolen, welche wenigstens das ausgeführtere Monogramm tragen, enthalten keinenfalls, ob sie auch einen rothen Niederschlag haben, Blut der Märtyrer. Diese Räthe muß sich auf einen andern Grund zurückführen lassen.

Es ist auch über die Form des Monogramms auf dem Labarum Constantin's gestritten worden. Kraus sagt, seine Gestalt müsse nach der Angabe des Lactanz: transversa litera X, summo capite circumflexo, folgende gewesen sein: .



oder



, hingegen Stockbauer tritt für die Form



ein. Mir scheint

das Richtige in der Mitte zu liegen, Lactanz erwähnt Obiges von dem Mono-

gramme auf den Schilden der Soldaten; nach seiner Beschreibung läßt sich dessen

Form nicht wohl anders denken, als diese:



, während die Figur 

erst seit 355 und bis 565 nachgewiesen ist. Wenn Ephrem letzteres als das in Syrien übliche Zeichen erklärt, und Petronne sagt, daß in Aegypten kein anderes vorkomme, so ist ja dieß kein Widerspruch. Hingegen auf dem Labarum selbst war

nach Eusebius' Zeugniß das Zeichen , denn anders läßt sich die Stelle

χιαζομένου τοῦ ἑ κατὰ τὸ μεγαλτατον doch wohl nicht verstehen. Auch wird diese Form dadurch bestätigt, daß sie sich auf jenem Bruchstück eines Grabsteins von 298 vorfindet. Demnach wäre dieses die älteste Form und erst nach und nach erlaubte man sich einige Aenderungen. Wenn Constantin dieselbe auf den Schilden seiner Soldaten etwas anders gestaltete, so erklärt es sich daraus, daß er dem Labarum eine gewisse Eigenthümlichkeit bewahren wollte. Der einfache Gebrauch des A und O ist in Rom von 355—509 nachgewiesen, das Kreuz  auf Grabschriften inmitten der Zeile von 375 an, zu Anfang der Grabchrift erst seit 450. Dieß sind für den Forscher chronologische Haltpunkte, die zur Entscheidung auch unserer Frage nicht unwesentlich sind.

Es wäre ferner von wesentlicher Wichtigkeit, wenn es sich bestätigen sollte, daß, wie Northcote behauptet, die ältesten Gallerien der Ampullen entbehren und diese sich meist nur in den Gallerien aus dem Ende des vierten und dem Anfang des fünften Jahrhunderts finden. De Rossi, ein Vertheidiger der römischen Theorie, also des Blutgehaltes jener Phiolen, sieht sich daher zu der Annahme gezwungen zu sagen: das Blut jener Phiolen ist aus der Diokletianischen Zeit, aber es wurde nicht neben das Grab der Märtyrer, sondern als Schutzmittel neben spätere Gräber gestellt. Damit wäre freilich auch der Satz des päpstlichen Dekretes umgestürzt, daß die Phiole die Gräber der Märtyrer bezeichne. Indessen hat diese ganze Ansicht etwas Unnatürliches und Unwahrscheinliches. Wir werden vielmehr darauf hingeführt, in jenen Phiolen einen andern Inhalt anzunehmen. Kraus hebt in seinem Werke: „Die Blutampullen der römischen Katakomben“ zwar hervor, daß auch in den älteren Cömeterien sich solche Gefäße finden, aber immerhin bedürfte es einer Untersuchung, ob solche nicht später beigelegt wurden, und jedenfalls sind sie dort seltener, als in den späteren Gräften. Das aber weist nur darauf hin, einen andern Inhalt jener Gefäße zu vermuthen, als Märtyrerblut.

(Schluß folgt.)

Wandgemälde aus der Ulmer Schule.

Als mit dem Abbruch der Barfüßerkirche in Ulm begonnen werden sollte, zeigten sich bei genauerer Untersuchung der frei gewordenen Wände unter der weißen

Tünche Spuren von Malereien. Zunächst trat im Chor eine heilige Geschichte von alterthümlichem Stile zu Tage. Doch ein ungleich wichtigerer Fund wurde wohl in dem einen der östlichen Gewölbschlüsse des Seitenschiffes gemacht, an dessen südlicher Seitenfläche ein 10 Fuß hohes, 6 Fuß 6 Zoll breites Wandgemälde in Tempera mit 28 Figuren in halber Lebensgröße zum Vorschein kam. Dasselbe stellt die Taufe Jesu durch Johannes vor. Während sich über Jesus, auf dessen heiliges Haupt der Äscet der Wüste das Wasser ausgießt, der Himmel mit Gott Vater, dem als Taube herabfahrenden Geist und betenden dienstthuenden Engeln aufthut, wimmeln die grünen Gestade des blauen Stroms von Pilgern jedes Alters, Geschlechts, Standes und Volks, zunächst bei Jesu die Kranken, die Gichtbrüchigen, Lahmen, Blinden, entfernter die Kriegersleute, vertreten durch Naaman mit der beigefügten Schrift: Naaman lavit se in Jordane sepeies iuxta sermonem Heliæ (sic) et mundatus est 4 Reg. 5, und eine Gruppe Pharisäer unter Vorantritt des ein Richtschwert tragenden Hohenpriesters. Es sind vor allem die ausdrucksvollen Köpfe, welche die deutsche Schule verrathen; doch ist die Gewandung bereits die freiere der anbrechenden Renaissance und nur bei Johannes und den Kranken sind magere Körperformen bemerklich. Bis jetzt sind weder eine Jahreszahl noch ein Monogramm entdeckt. Fast man aber die Verbtheit der Gesichter, den unvermittelten Wechsel von kälteren und wärmeren Farbetönen, das Dienstthun der Engel, das Thätige in der Behandlung der badenden Frau, das Naive in der Darstellung einer Mohnenfrau, die ihre zwei Kinder im Jordan weiß wäscht, in's Auge; so möchte man um so mehr geneigt sein, auf Martin Schaffner zu rathen, als von diesem bekannt ist, daß er im Jahre 1510 für die Marner Bruderschaft in Ulm ein Gewölblein und eine Tafel über dem St. Franziskusaltar in der Barfüßerkirche gemalt hat. In dem grünen Teppich, der über das Gesims zuunterst herabfällt, sind ein Vogel und ein Hund eingestickt. Das Bild ist im Ganzen noch ziemlich gut erhalten. Seine Herstellung ist den bewährten Händen des Münsterbaumeisters Schen und Malers Dirr anvertraut.

Ulm, im Mai 1874.

Prof. Dr. Friedr. Pressel.

Die Kunst im Dienste der inneren Mission.

Andenken an F. A. Huber.

Unter den vielen Verdiensten, welche man einem in der socialen Frage auf christlichem Boden unermüdlchen Vorkämpfer, dem bekannten Victor Aimé Huber, verdankt, der nach seiner akademischen Thätigkeit in Rostock, Marburg und Berlin von 1852 an den nach Wernigerode im Harz genommenen Rückzug für die Fortsetzung und Ausbreitung seiner Arbeiten auf dem Felde der inneren Mission benützte, ist auch seine Fürsorge um Beschaffung wohlfeiler christlicher Bilder hervorzuheben. Der so eben erschienene zweite Band seiner von Rudolf Elvers verfaßten und in Bremen (C. Ed. Müller) verlegten Biographie gibt hierüber ausführlichen

Bericht; den wir um so mehr auch unseren Lesern mittheilen zu sollen glauben, als Huber in den ersten Jahrgängen des Christlichen Kunstblattes dessen Mitarbeiter gewesen war. *)

Auf dem Stuttgarter Kirchentage vom Jahr 1850 war die Verbreitung guter Bilder unter dem christlichen Volk eingehend besprochen und dringend empfohlen worden. Der Evangelische Bücherverein in Berlin beschloß, das alte Evangelienbuch mit Illustrationen zu versehen, wie sich solche schon in alten Ausgaben vorfinden. Huber übernahm die Leitung des Unternehmens. Weil aber die älteren Bilder ungenügend und die Beauftragung eines namhaften Künstlers der Gegenwart mit Herstellung geeigneter Zeichnungen wegen der beschränkten ökonomischen Mittel des Vereins unausführbar erschienen, so wurde mit Schnorr in Dresden Rücksprache genommen, um Arbeiten von Dürer und dessen Schülern zu Mustern für angemessenen Holzschnitt zu nehmen. Huber selbst durchstöberte für diesen Zweck die reichen Sammlungen in Berlin und Dresden. Für eine Reihe von Evangelien und Katechismusstücken boten sich die passenden Vorbilder nicht dar und blieb nur übrig, jüngere Kräfte zu verwenden, die auf den Rath Schnorr's in Oskar Pletsch und Bräuer gefunden wurden, welche zugleich unter Schnorr's Leitung die Bearbeitung nach den Blättern Dürer's besorgten. Den Holzschnitt führte bekanntlich der Dresdener Gaber aus. Im Jahr 1852 erschien das fertige Buch und fand bei seinem wohlfeilen Preise von 15 Silbergroschen schnellen Absatz. Bald konnte ein neues und größeres Werk unternommen werden. Friedrich Wilhelm IV., der großes Gefallen an dem Evangelienbuch gehabt hatte, stellte dem Evangelischen Bücherverein eine größere Summe zur Disposition, damit er nach gleichen Prinzipien eine illustrierte Ausgabe der ganzen Bibel veranstalten könne, und auch hier übernahm Huber die Leitung des artistischen Theils. Er machte zu diesem Behuf wiederholte Reisen auch nach Nürnberg, um die geeigneten Muster aufzusuchen, und doch mußten auch hier einzelne Bilder durch jüngere Künstler entworfen werden. Der Rath Schnorr's stand ihm auch diesmal zur Seite. Die mit 327 Holzschnitten gezierte Bibel hat weite Verbreitung gefunden und wird noch immer von Neuem abgesetzt, indem bei den späteren Auflagen etliche der älteren Bilder, welche dem jetzigen Geschmack minder zusagten, mit anderen vertauscht wurden.

Zwei andere Versuche Huber's, auf eigene Rechnung durch den Gaber'schen Holzschnitt christliche Bilder, 1852 ein Passionsbild, 1856 ein patriotisches Jahresblatt für die preussische Jugend, welches nach der Zeichnung von Oskar Pletsch den Kampf des Markgrafen Albrecht Achilles in der Nürnberger Fehde (März 1450) darstellte, herauszugeben, fanden zwar nicht den gewünschten Erfolg. Gleichwohl nahm er an Gaber's Crucifix nach Michelangelo, an dem Gebet Christi in Gethsemane nach Niederer, an der als „Christenfreude“ veröffentlichten illustrierten Sammlung geistlicher Lieder fördernden Antheil. Auch das Weihnachtstransparent des

*) 1859 Nro. 12 -16. 23. 24: Die christliche Kunst in den Wohnungen des Volks. Nro. 17. 18: Auch zur christlichen Bilderzache.

Malers Thiemann in Berlin wurde durch Huber in's Leben gerufen und andern gleichartigen Unternehmungen that er zumal durch literarische Beiprehung Vorschub.

Eine weitere Aufgabe war es für ihn, dem Mangel guter Wandbilder in Krankenhäusern, Schulsälen und andern Versammlungsräumen abzuhelpfen. Hierzu faßte er im Jahr 1858 die Gewinnung großer Holzschnitte in's Auge, die in volksthümlich kräftiger Weise auf die Entfernung zu wirken vermögen. Das Ergebniß der auch hierüber mit Schnorr gepflogenen Berathung war, daß Carl Andread zu Dresden den Auftrag erhielt, nach bestimmten Vorbildern von Albrecht Dürer und Martin Schön die bekannten drei großen Blätter der Anbetung der Könige, der Kreuzigung und der Auferstehung zu zeichnen. Es war hiefür der Grundsatz aufgestellt, das Feste, Tüchtige, Einfache der alten Meister zu bewahren und mit Verständniß und Pietät das Wesentliche ihrer Art beizubehalten und doch ihre übermäßigen Ecken zu mildern und zu erweichen und sie damit dem heutigen Bewußtsein näher zu bringen. Die schönen, 33 Zoll hohen und 24 Zoll breiten, von Gaber in Holz geschnittenen Blätter sind von der Agentur des rauhen Hauses in Hamburg vertrieben worden und haben zu dem wohlfeilen Preise von Einem Thaler für das Blatt weite Verbreitung gefunden. *)

Und der Mann, dem solches Alles und noch vieles Andere und weit Wichtigere zur Ehre Gottes und seines Reiches verdankt wird, war aus einem ungläubigen Hause, der Sohn einer überspannt freigeistigen und vorwiegend ästhetischen Mutter, hervorgegangen und hatte erst in seinen Mannesjahren das Evangelium schätzen und den Heiland lieben gelernt. Dies muß man auch gegenüber der einseitigen politischen Stellung, die er einst als Lehrer und Schriftsteller einnahm und worin er für seine anticonstitutionell-monarchischen Grundsätze sogar seinen Freund Stahl überholte und bestritt, und neben dem zeitweise Unangenehmen seines persönlichen Auftretens und Verkehrs, um so mehr mit Anerkennung festhalten, als Huber gerade nach den Zeugnissen seiner in dem Buche mitgetheilten Correspondenz ein von Herzen demüthiger, lauterer und uneigennütziger Christ bis an sein Ende geblieben ist.

G.

Titelumschlag von Eugen Beck

zu den Blüten geistlicher Dichtkunst aus allen Zeiten der Kirche für jeden Tag des Jahres.

Diese, bereits in der sechsten Auflage bei Steinkopf in Stuttgart erschienene und durch den evangelischen Namenkalender vermehrte Sammlung erwähnen wir mit einem empfehlenden Wort an dieser Stelle auch um der köstlichen, sinnreichen Composition willen, welche der Meister in Herrnhut erfunden und worin er um die schön verschlungenen und mit dem Kreuze geschmückten Buchstaben IHS ein Geäste mit vier Sängern des Waldes gezeichnet hat, wie es für ein der christlichen Jugend billig so werthes Buch nicht deutlicher und lieblicher könnte erfonnen werden.

*) Christl. Kunstblatt 1859 Nro. 13.

Literatur.

Der gothische Stil und der evangelische Kirchenbau. Mit besonderer Beziehung auf die Christuskirche zu Hannover. Vortrag, gehalten im evangelischen Verein zu Hannover und im Hause „Seefahrt“ zu Bremen von W. Rothert, Pastor Coll. zu Bardowick. Zugleich ein Führer durch die Christuskirche. Mit Abbildung der Kirche. Hannover. Karl Meyer. 1873.

Dieser anziehende Vortrag geht von einem geschichtlichen Ueberblick des christlichen Kirchenbaues aus, entwickelt mit Vorliebe den Charakter und Werth des s. g. gothischen Stils, bespricht dessen vorzügliche Brauchbarkeit für den evangelischen Gottesdienst und belegt dies durch eingehende Besprechung der von dem letzten hannoverschen Könige Georg V. in seiner Hauptstadt durch den Baurath Hase errichteten Christuskirche, über welche, unter dem Beistande des berühmten Architekten, das Christliche Kunstblatt in seinem Jahrgang 1865 (Nro. 9) ausführlich berichtet hat. In der historischen Einleitung ist es dem Redner zum Verdienst anzurechnen, daß er sich von der guten alten Ueberlieferung über den Ursprung der christlichen Kirchen aus dem Vorbilde der heidnischen Gerichts- und Markthallen nicht getrennt und die verschiedenen neueren Hypothesen (aus dem ägyptischen Nikos im Peristil vornehmer Privatgebäude — aus den griechischen und römischen Hypäthra-tempeln) kaum berührt hat, von welchen wahrlich keine sich zu einer naturgemäßen Erklärung eignet. In seiner symbolischen Deutung geht der kenntnißreiche und geistvolle Theologe wohl hin und wieder etwas zu weit; aber es läßt sich dergleichen doch mit Vergnügen hören und lesen. Der Abschnitt, welchen er der Frage von der Akustik der Kirche widmet, auf welche es in keiner christlichen Confession so sehr wie in der evangelischen ankommt, dürfte von ihm insbesondere und noch eingehender zum gemeinen Besten erörtert werden. Auch das andere Kapitel von dem Unterschiede der stehenden und der beweglichen Sitzplätze sollte bei neuen Kirchenbauten gründlich erwogen, vor Allem aber daran festgehalten werden, daß der Hauptgang in der Längenangabe der Kirche offen bleibe.

G.

Chronik.

Baukunst. Ueber den Dom von Trier, der aus einer römischen Gerichtshalle, die der Zeit des Kaisers Valentinian I. angehörte, zum christlichen Gottesdienste hergerichtet worden ist und im Anfange des 13. Jahrhunderts die gegenwärtige Gestalt erhielt, hat im Laufe von fünfzehn Jahren der dortige Domkapitular von Wilmowsky ein geschichtliches Werk ausgearbeitet, welches mit achtzehn Tafeln, theilweise in Farbendruck, aus der lithographischen Anstalt von W. Loeillot in Berlin demnächst im Verlage der Fr. Vitzthumschen Buchhandlung in Trier gedruckt erscheinen wird, und worauf der Subscriptionspreis 25 Rthlr. beträgt.

Die beiden Kölner Domthürme haben im April v. Js. eine Höhe von 220 Fuß erreicht und es war nunmehr mit dem Bau der Spitzen begonnen worden. Die Gesamthöhe soll 500 Fuß betragen. In sechs Jahren hofft man den Bau der Thürme beendigt zu haben.

Malerei. Dem in München und Antwerpen gebildeten Historienmaler Arthur Fitger, gebürtig aus Delmenhorst im Oldenburgischen, ist die Ausführung zweier Wandmalereien al

fresco in der neuen Rembertikirche zu Bremen übertragen worden. Sie sollen den barmherzigen Samariter und die Rückkehr des verlorenen Sohnes darstellen.

Durch den Professor Farabulini am vatikanischen Seminar ist man jüngst in einer italienischen Abhandlung auf mehrere mutmaßliche Werke von Raphael Sanzio in einer bisher unbekannten Sammlung im Palast Capranica zu Rom aufmerksam gemacht worden. Derselbe schreibt sie der früheren Periode des großen Malers zu. Es befinden sich darunter auch Bildnisse wie des Guidobaldo von Montefeltre, Herzogs von Urbino, und des Grafen Baldassar Castiglione.

Von 1854 an hat der Papst Pius IX. die Ausbesserung, theilweise Vollerndung der drei Loggienreihen des vaticanischen Palasts betrieben. Die Maler Mantovani und Consoni, jener als Ornamentist, dieser als Historienmaler, und Professor Pietro Galli als Modelleur haben sich der Aufgabe unterzogen. Zuerst wurden die acht Loggien des mittleren Stockwerks, welche die Fortsetzung der Raphaelischen bilden und seiner Zeit von den Zuccheri ausgefüllt waren, in einem Zeitraum von fünf Jahren hergestellt. Niccolò Consoni wählte für die Deckengemälde die Passionsgeschichte des Neuen Testaments. Seine Arbeit zeugt von fleißigem Studium des Raphaelischen Vorbildes mit unverkennbarer Hineigung zu der umbrischen Schule und sogar zu Overbeck. Nach 1866 wurden auch die Loggien des Giovanni da Udine im ersten Stockwerke restaurirt, und zuletzt war Mantovani auch auf dem dritten Stockwerke beschäftigt. An Raphael's Loggien die Hand anzulegen, weigerten sich die Künstler, welchen dafür der Dank aller einseitigen Kunstfreunde gebührt.

Bei **J. F. Steinkopf** in Stuttgart, Holzstraße Nr. 16, ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Blüten geistlicher Dichtkunst

aus allen Zeiten der Kirche

für jeden Tag des Jahres.

Eine Mitgabe auf die Lebensreise.

Sechste mit dem evang. Namenkalender (nach Dr. Piper und nach der Eisenacher Conferenz) vermehrte Auflage. Min.-Format. Gebunden in Goldschnitt mit Deckzeichnung und Widmungsblatt von Eugen Beck. 1 Thlr. od. 1 fl. 45 kr.

Die herrlichen Hymnen der altchristlichen Kirche, die geistlichen Volkslieder des Mittelalters, die Dichter der Reformation bis herauf zu den noch lebenden Sängern deutscher und anderer Nation werden hier goldenen Schmuck um den Lauf des Jahres, um seine Fest- und Jahreszeiten. — Ein Büchlein von hoher Schönheit.

Die

Glasmalerei von Fr. Gerner aus Stuttgart

Atelier in **Obertürkheim** (Bahnhofstation unweit Stuttgart)

empfiehlt sich einer hochwürdigen Geistlichkeit und Kirchenbehörden, wie den Herren Architecten und Freunden dieser Kunst zur Ausführung von **Kirchenfenstern** in allen Stil-Arten, sowohl in **einfacher Grisaille-Malerei**, wie **reichsten Teppich-Mustern**, dann **Einzelfiguren** und **ganzen bildlichen Darstellungen** in **reichster Ausstattung** unter Garantie für nur ächte und gewissenhaft-kunstgerechte Arbeiten mit möglichst billiger Berechnung.

Auskunft, Kostenvoranschläge, auf Wunsch eigens gefertigte Skizzen prompt. Vorzügliche Atteste liegen vor.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Druck von Gebrüder Mäntler daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. August 1874.

Nr. 8.



Herausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Generalversammlung des Berliner Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche am 15. Mai 1874.

Im Namen des Vorstandes erstattete der Vorsitzende, General z. D. von Meyerinck, den folgenden Bericht:

Das zweiundzwanzigste Jahr der Thätigkeit unseres Vereins ist verflossen. Wenn dasselbe hinsichtlich seiner sofort erkennbaren Erfolge in einzelnen Richtungen gegen manche der letzteren Vorjahre zurücksteht, so darf hieraus nicht etwa eine Abnahme unserer Wirksamkeit überhaupt gefolgert werden. Einerseits sind wir von

Hause aus nicht im Zweifel darüber gewesen, daß ein schwieriges Arbeitsfeld vor uns lag, auf welchem nur durch Ausdauer und auch dann nur langsam Boden gewonnen werden könne, — andererseits ist es in der Natur des von uns gepflegten Gebietes begründet, daß unsere Wirksamkeit nicht Jahr für Jahr eine gesteigerte, ja nicht einmal eine gleiche zu sein vermag, daß vielmehr Schwankungen hierin unvermeidlich sind. In Uebereinstimmung mit den Wahrnehmungen auch an anderen Stellen können wir als eine erfreuliche Thatsache aussprechen, daß das Bestreben, die evangelischen Kirchen zu schmücken und in ihren Geräthen würdig auszustatten, im Wachsen begriffen ist, und unser Verein darf ohne Ueberhebung sagen, zu dieser Thatsache redlich das Seinige beigetragen zu haben. Ist mit jenem Bestreben, als einer Folge vielfach ergangener Anregungen, nun auch bereits Erhebliches gewonnen, so bleibt nichtsdestoweniger für die Zwecke unseres Vereins mehr noch zu thun übrig. Fort und fort handelt es sich darum, den geweckten Sinn für Kirchenschmuck in richtige Wege zu leiten, denn mit jenem Sinn ist häufig genug nicht eben das Verständniß für kirchliche Kunst verbunden. In dieser Richtung liegt andauernd die Hauptaufgabe für die unsererseits zu leistende Hülfe, und zwar heute vielleicht mehr wie jemals, denn es ist ganz naturgemäß und in dem wirtschaftlichen Volksleben begründet, daß mit vermehrter Nachfrage auch die Gelegenheit gleichen Schritt zu halten pflegt, solche Nachfrage zu befriedigen. Aber gerade hier besteht für die Würdigung unserer Zwecke eine große Gefahr, denn während die Verkaufsstellen in dem, was sie darbieten, nur zu häufig völlig außer Stande sind, den berechtigten Anforderungen religiöser Kunst zu entsprechen, unterliegt dennoch die Nachfrage leider in ausgedehntem Maße sowohl den Wirkungen der Reclame als der vermeintlich geschäftlichen Bequemlichkeit. So kommt es, daß die unsererseits immer und immer wieder dargebotene künstlerische Leitung, Vermittelung und Hülfe nicht in dem von uns gewünschten Umfange in Anspruch genommen wird und daß fortgesetzt eine Menge von Kirchengeräthen neu beschafft werden, bei denen weder die Form stilgerecht noch der Stoff würdig und zugleich dauerhaft ist.

Und es beschränken sich diese irrigen Auffassungen, dieser Mangel an Verständniß nicht nur auf Kirchengeräthe, sondern sie umfassen auch die höhere kirchliche Kunst, in specie den schönsten Altarschmuck, die Altargemälde. Diesen machen die Delldruckbilder, unter den vorberührten Verhältnissen, eine beklagenswerthe Concurrenz. Das Fabrikat, lediglich weil es wohlfeil ist, verdrängt die Kunst und läßt diese mitunter selbst da nicht Platz greifen, wo kein Mangel an den erforderlichen Mitteln ist. So ist uns z. B. der Fall vorgekommen, daß die beabsichtigte und gewünschte Erwerbung eines Altargemäldes bloß deshalb unterblieb, weil von der entscheidenden oberen kirchlichen Stelle rescribirt wurde: für diesen Zweck eine solche Summe auszugeben sei sehr unnöthig, es möge lieber ein Delldruckbild gekauft werden, welches man für 10 Rthlr. haben könne. Ja, neuerlichst hatten wir den Fall, daß die unsererseits in Aussicht gestellte Beisteuer von 50 oder 60 Rthlr., durch welche die Mittel für ein Altargemälde vollständig beisammen waren, abgelehnt und daß es dagegen vorgezogen wurde, ein Delldruckbild für 20 und einige Thaler zu acquiriren.

Aber eben solche Fälle sind ganz geeignet uns zu zeigen, welch' umfangreiches Arbeitsfeld unserer Bebauung noch bedürftig ist, — sie sind geeignet unsere Thätigkeit zu erhöhen und die Zwecke des Vereins mit Eifer zu verfolgen. Unser Bestreben ist ja gerade darauf gerichtet, dem Gottesdienste die Kunst wiederum dienstbar zu machen. Sehr richtig sagt Herr Professor Piper hier in einem seiner Evangelischen Kalender: „Die Kunst im Dienste des Evangeliums ist ein mächtiges Werkzeug zur Förderung christlicher Erkenntniß und Erbauung.“ Wir möchten diese Wahrheit vorzugsweise auf das Altargemälde beziehen, welches nur bei künstlerischer und empfindungsvoller Ausführung jene Aufgabe erfüllen kann.

Es ist neuerlichst in einer kurzen Betrachtung, betitelt: „die Kunst und die Welt“, der Malerei der Vorwurf gemacht worden, sie vergesse, daß ihre besten Stoffe der heiligen Geschichte entnommen werden können, daher denn auch jede neue Ausstellung weniger religiöse Bilder aufweise. Wir erachten diesen Vorwurf insofern für nicht begründet, als er nicht wohl der Malerei zu machen ist, sondern dem Publikum. Wer kauft heut zu Tage religiöse Bilder? Auch die Kunst geht nach Brod, und man wird unter den dermaligen Lebensverhältnissen von der Malerei nicht verlangen dürfen, religiöse Bilder auszuführen, um sie dann im eigenen Besiz zu behalten.

Wir möchten bei dieser Gelegenheit noch einer Wahrnehmung Ausdruck verleihen, welche als eine Folge nicht sachgemäßer Auffassung erachtet werden muß. Häufig nämlich, wenn es sich um ein Altargemälde handelt, wird von dem betreffenden Geistlichen, selbst für eine sehr beschränkte Bildfläche, die Darstellung eines figurenreichen Gegenstandes gewünscht, z. B. des heiligen Abendmahles. Das Altargemälde hat gewissermaßen eine priesterliche Aufgabe: es soll Andacht erwecken, soll Erbauung bewirken. Dieses kann es aber nur, wenn die im Kirchenschiff sitzende Gemeinde das Gemälde verständlich zu erkennen vermag und deßhalb empfiehlt es sich, für beschränktere Raumverhältnisse die Darstellung nur Einer (Christus-) Figur zu wählen, welche dann in wirkungsvoller Lebensgröße ausgeführt werden kann. Dieser Gedanke hat uns denn auch geleitet, als wir die beiden schönen Gemälde „Der einladende Christus“ vom Herrn Professor Pfannschmidt und eines „Ecce homo“ vom Herrn Paul Händler zu dem Zwecke erwarben, dieselben als Altarbilder copiren zu lassen, was ja auch bereits mehrfach geschehen ist.

Uebergehend zu unseren Leistungen in dem jetzt abgelaufenen Geschäftsjahre, und zwar zunächst in Betreff der Stiftung von Werken der bildenden Künste, so ist zu berichten, daß unsere Gabe für die Zionskirche hier, das Brodwoß'sche Sandsteinrelief, „die Bergpredigt“ darstellend, seit dem vorigen September über dem großen Eingangsportal angebracht ist und der Kirche sehr zum Schmucke gereicht. Wir haben ferner die Ausführung einer anderen Sculpturarbeit, eines Grabdenkmals für einen Gutsbesitzer in Pommern, vermittelt, und haben einem etwa 5 Fuß hohen Marmor-Crucifix, einer sorglich durchgeführten Arbeit des Bildhauers Herrn Pohlmann hier, welche einschließlich einer sehr erheblichen Beisteuer aus den disponiblen Fonds des Königl. Cultus-Ministeriums mit 550 Rthlr. honorirt worden ist, eine würdige Stelle in der hiesigen Domkirche verschafft. — Für die Erwerbung von Altargemälden wurde uns die Gelegenheit leider nur in zwei Fällen

dargeboten, beide Male zu einer Copie unseres Händler'schen „*Ecce homo*“, welche Arbeiten für die Kirche zu Rehden in der Provinz Hannover von Portraitmaler Herrn Schäfer, und für die Kirche zu Padligar in der Provinz Brandenburg von Fräulein Emma Stolzenburg in bewährter Weise sehr gut ausgeführt worden sind.

In der zweiten Richtung der statutenmäßig uns zugewiesenen Thätigkeit, der würdigen künstlerischen Ausstattung des Inneren der Kirchen, hatten wir einigemal Veranlassung, über projectirte bauliche Ausführungen und über Entwürfe zu Glasmalereien sachverständige Gutachten abzugeben. Was ferner die hieher gehörige Beschaffung der zum Gottesdienste benötigten Utenfilien und Geräthe betrifft, so ist nach einzelnen dieser Geräthe im letzten Jahre weniger Nachfrage gewesen als noch je. Z. B. hatten wir nur 3 Altarkannen, nur 1 Kelch, nur 2 Patenen zu besorgen, ferner 5 Ciborien, 5 Kranken-Communion-Geräthe und 4 Taufbecken. Dagegen freilich darf nicht unerwähnt bleiben, daß außerdem, d. h. direct von den Herren Hof-Goldschmieden Sy & Wagner hier, nach unseren Mustern noch 17 Altarkannen, 11 Kelche, 5 Ciborien, 4 Kranken-Communion-Geräthe und 9 Taufbecken bezogen worden sind. Als weiter durch uns bewirkte Besorgungen haben wir noch aufzuführen: 7 Taufsteine, 7 Crucifixe, 7 Paar Altarleuchter, 12 Kronleuchter, 12 Wandleuchter, 1 Paar Kanzelleuchter, 1 Altarbibel, und zu einigen Gedenktafeln, bei denen besondere Anforderungen gemacht wurden, haben wir geeignete Zeichnungen dargeboten. Außerdem haben wir in 61 Fällen, in denen es sich theils um Anschaffung von Geräthen, theils um Einrichtungen in den Kirchen handelte, unseren Rath erteilt.

Anlangend die dritte Richtung unserer Thätigkeit, wie die Statuten uns solche vorschreiben — die Herausgabe von Blättern evangelisch-christlicher Darstellungen — so haben unsere geehrten Mitglieder in der jüngst empfangenen lithographischen Wiedergabe der schönen Composition des Hrn. Professors Pfannschmidt, „die Geburt Christi“ darstellend, die Erfüllung des von uns im vorjährigen Berichte gegebenen Versprechens erhalten, und wir freuen uns in der Lage gewesen zu sein, diese sehr gelungene Lithographie auch den zum Empfange unserer Vereinsblätter statutenmäßig nicht berechtigten Mitgliedern ausnahmsweise haben verabsorgen zu können. Es sei noch gesagt, daß wir mit diesem Blatte ein Pendant zu der vor mehreren Jahren von uns edirten Lithographie „Christus am Kreuz“, nach demselben Meister, haben geben wollen.

Nach den verschiedenen Provinzen gruppiert, hat man in dem abgelaufenen Jahre sich am meisten aus Brandenburg an uns gewendet, hiernächst aus Sachsen und Hannover, dann aus Ostpreußen und Westphalen, nächstbem aus Pommern und Westpreußen, aus Schleswig-Holstein und Schlesien, und nur einige wenige Male aus Posen, der Rheinprovinz und Hessen-Nassau; in neun Fällen aus dem Auslande.

Die Zahl unserer Mitglieder ist annähernd dieselbe wie vor Jahresfrist, wo sie 356 betrug. Von diesen sind leider 30 ausgeschieden; dagegen sind 33 neu hinzugekommen, so daß der Verein heute 359 Mitglieder zählt, davon 74 in Berlin und 285 auswärts.

Was unsere pecuniären Verhältnisse betrifft, so hat es nicht ohne Einfluß bleiben können, daß die Zahlung der letzten Rate für das Brodwolf'sche Sandsteinrelief in diesem Geschäftsjahre zusammentraf mit den Kosten der Herausgabe des neuen Vereinsblattes, welche beide Posten 900 Rthlr. in Anspruch nahmen. Dennoch haben wir es ermöglicht, diese Zahlungen zu leisten, ohne unserem Effecten-Bestande mehr als 100 Rthlr. zu entnehmen, wobei freilich der Baarbestand heute sich um beinahe 300 Rthlr. geringer herausstellt, als beim vorjährigen Abschluß, — jenen Zahlungen gegenüber eine immerhin befriedigende Sachlage.

Die Einnahmen waren: Mitgliederbeiträge, einschließlich 100 Rthlr. von des Kaisers Majestät, 746 Rthlr., außerordentliches Geschenk Ihrer Majestät der Kaiserin 33 Rthlr. 10 Sgr., für verkaufte Vereinsblätter 25 Rthlr. 11 Sgr., Zinsen 80 Rthlr. 7 Sgr. 6 pf., Portobergütungen 47 Rthlr. 18 Sgr. 6 pf., Erlös eines Werthpapiers 100 Rthlr., — in Summa 1032 Rthlr. 17 Sgr., — zu welchem Betrage noch der beim vorjährigen Kassenabschluß verbliebene Baarbestand mit 635 Rthlr. 24 Sgr. 10 pf. kommt.

Dagegen die Ausgaben: für Stiftungen und Werke der christlichen Kunst 795 Rthlr. 23 Sgr. 6 pf., von welchem Betrage 288 Rthlr. 16 Sgr. den dabei theilhaftig gewesenen Gemeinden zufallen, so daß unser Antheil hierbei sich auf 507 Rthlr. 7 Sgr. 6 pf. beläuft, ferner für Vereinsgaben 676 Rthlr. 19 Sgr. 6 pf., — für Druckfachen, Buchführung, Botenlohn, Porti, Speesen u. s. w. 138 Rthlr. 7 Sgr. 2 pf., — in Summa 1322 Rthlr. 4 Sgr. 2 pf. —

Somit schließt unsere Kasse heute mit einem Baarbestande von 346 Rthlr. 7 Sgr. 8 pf. ab, und besitzt außerdem Effecten im Nennwerthe von 2000 Rthlr.

Nach §. 3 unserer Statuten haben alljährlich aus dem Vorstande drei Mitglieder auszuscheiden. Das würde diesmal die Herren Professor Dr. Drake, Oberhofbaurath Strack und General von Meyerind treffen. Nun ist aber Hr. Professor Drake zu Anfang des laufenden Jahres aus unserem Vereine geschieden und für diesen Verlust hat sich der Vorstand, zufolge der ihm statutenmäßig zustehenden Befugniß, durch die von Herrn Professor Albert Wolff angenommene Wahl bereits ergänzt, so daß heute ein Ersatz nur für die zwei anderen vorgenannten Mitglieder zu beschließen ist. Wir stellen anheim, hiermit zugleich die in §. 5 unserer Statuten vorgeschriebene Wahl zweier Vertrauensmänner, Behufs Prüfung der Rechnungslegung, zu verbinden.

Es wurden hiernach zu dem lektberegten Zwecke die Herren Stadtrath Pöhle und Baurath Erbkam gewählt, während für den Vorstand die Wiederwahl der ausscheidenden beiden Mitglieder sich ergab.

Altar der Stuttgarter Johanneskirche von Leins.

Die neue Johanneskirche zu Stuttgart, deren Bild und Beschreibung in Nro. 1 des Christlichen Kunstblatts für 1867 steht und deren Bau nunmehr soweit vollendet ist, daß die innere Herrichtung und Aus schmückung in diesem und dem nächsten Jahre beendigt sein wird, empfängt einen Altar, dessen Zeichnung uns durch die Güte des Baumeisters zum Behuf der erbetenen Veröffentlichung überlassen worden ist. Die sinnreich gruppirte und vertheilte Symbolik erklärt sich selbst. Die



Platte des Tisches ist 1,2 Meter hoch, 1,83 M. lang, 0,97 M. tief. Die Fußplatte 2,7 M. lang, 1,86 M. breit. Neu ist die Anordnung für die Opferbeden, die gewöhnlich an das Communiongeländer angehängt oder gar auf den Altartisch selbst gestellt werden. Hier ist beiderseits eine säulengetragene Console, auf welcher der Opferteller steht und so eine weitere Belebung der Gesamtanordnung abgibt. Die Säulen unter der Platte des Altars haben Kapitäle und Füße von weißem carrarischem Marmor, die Stämme sind von polirtem Porphyr, die Unterfäße von grauem Granit. Das Crucifix ist vom Bildhauer Rau in Stuttgart modellirt, von Goldschmied Osterberg ebendasselbst, der Körper in Silber, ausgeführt, eine Stiftung der Königlichen Prinzessin Marie von Württemberg, verwittweten Gräfin von Neipperg.

Die Blutampullen der römischen Katakomben.

(Schluß.)

Beachten wir weiter ihren Standort, so finden wir in vereinzelter, aber seltenen Fällen diese Gefäße innerhalb der Gräber. Gewöhnlich stehen sie außerhalb des Grabes, und zwar je eine Phiole vor einem Grabe, hingegen findet sich auch eine Ampulle zu mehreren Gräbern, oder sie waren zwischen vier Gräber gestellt, von denen zwei unten, zwei oben sich befanden. Umgekehrt stehen bei einzelnen Gräbern auch zwei bis drei Phiolen. Dieß ist offenbar ein entschiedener Fingerzeig, in diesen Ampullen nicht Märtyrerblut zu suchen; was sollten da mehrere an Einem Grabe zu bedeuten haben? Kraus sagt nun wohl: Wo mehrere Gefäße an Einem Grabe stehen, da ging eben die Menge des aufgefangenen Märtyrerblutes nicht in ein Gefäß, also mußte man mehrere verwenden. Da lag es dann aber doch gewiß näher, dasselbe nachher in ein größeres Gefäß umzugießen oder, wenn jene außen angebrachte Ampulle nur den Zweck hatte, an den Märtyrer zu erinnern, das eine Gefäß außen stehen zu lassen, die übrigen in den Grabesraum zu bringen, zumal die alten Christen, wie Kraus selbst mit manchen Belegen nachweist, nicht gestatteten, daß einer der Bestandtheile des Leibes von demselben getrennt würde. Wo eine Ampulle sich auf mehrere Gräber bezieht, glaubt er, man habe in diesem Falle nur das zusammengeronnene Blut mehrerer Märtyrer erhalten können, die zusammen enthauptet wurden. Allein da es überhaupt sehr unwahrscheinlich und durch kein schriftliches Zeugniß beglaubigt ist, daß man mit Gefäßen das Blut der Märtyrer auffing, eine solche Verfahrensweise vielmehr gegen das natürliche Gefühl streitet und zu sehr an den Metzger erinnert, der neben dem geschlachteten Thiere das Blut auffängt, so müssen wir diese Erläuterung verwerfen. Es läßt sich erklären, daß die Christen mit Tüchern, mit Schleiern, ja mit Schwämmen das ihnen theure Blut auffingen, aber daß sie es in ganzen Krügen sammelten, leidet an bedeutender Unwahrscheinlichkeit. Hätten die Christen aber je das Blut ihrer theuern Brüder in Gefäßen gesammelt, so hätten sie dasselbe in das Grab selbst gebracht und nicht außerhalb desselben gestellt. Wir berufen uns hier auf die eigenen Worte des Dr. Kraus, welcher sagt, daß die Abtrennung einzelner Reliquien, wie auch des Blutes, von den Leibern der Märtyrer in Rom durchaus nicht Sitte war, also nur ausnahmsweise vorkommen konnte. Wir finden es daher ganz in der Ordnung, daß wir blutige Linnen über die Leichen der Märtyrer gebreitet finden, daß oft blutige Erde oder Gyps sich darin findet, daß das Blut gleichsam um die Leiche her ergossen ist, aber Blutgefäße außerhalb des Grabes sind uns undenkbar, denn es stritt gegen die Pietät für die geweihten Leichen. Noch gewisser wird diese Annahme, wenn wir weiter bedenken, daß sich auch solche sogenannte Blutphiolen auf den Gesimsen und in den Ecken dieser Gemächer finden. Was sollten hier Gefäße mit Märtyrerblut bedeuten? Sollen sie auf sämtliche Leichen der Gruft sich beziehen? Das ist ja doch wohl nicht anzunehmen. Wir stehen auch hier vor einer Unmöglichkeit.

Doch angenommen, es sollten alle diese Gründe kein Gewicht haben, so begegnet uns ein neuer Umstand, der uns jene Theorie als eine unrichtige erscheinen läßt. Nämlich gerade bei den Gräbern unzweifelhafter Märtyrer fehlt diese An-

pulle meistens. Marini zählt uns in seiner Sammlung 96 beglaubigte Märtyrer auf, von denen fast die Hälfte sich im Martyrologium romanum vorfindet. Sie sind als solche bezeugt durch die Grabinschrift, auf der Martyr oder Passus oder Dominus zu lesen war; aber sie haben keine Phiole. Kraus hilft sich damit, daß er sagt: Wo dieß geschrieben stand, da bedurfte man des Merkmals der Blutphiole nicht. Allein warum findet sie sich denn doch hie und da beigelegt? Man kommt bei dieser Deutung nicht aus den Schwierigkeiten hinaus. Soll die Phiole das nöthige Merkmal des Märtyrers sein, so bedarf es der Inschrift nicht; ist die Inschrift das übliche Zeichen, so war die Phiole unnöthig. So sieht sich Kraus dahin gedrängt, Unterschiede zu machen. Es hat, sagt er, verschiedene Märtyrer gegeben, solche, die getrennt von der Einheit der Kirche den Märtyrertod starben; solche, die sich eigenwillig in den Tod gestürzt hatten; solche, die bei Angriffen gegen heidenische Heiligthümer um's Leben kamen — gewiß, diese Unterschiede sind richtig. Und, sagt er ferner, ein Märtyrer, der verehrt werden sollte, mußte ein vindicatus, ein von der Kirche anerkannter Blutzuge sein. Das ist allerdings auch bezeugt, daß in Rom später in jeder der 7 Regionen ein Notar wohnte, welcher die Gerichtsverhandlungen und die letzten Erlebnisse des Märtyrers aufzuzeichnen hatte. Aber zu den Zeiten Diocletian's, so fährt er fort, in jener furchtbaren Verfolgung war ein so geordnetes Verfahren nicht mehr möglich, man hatte Mühe, nur die Bestattung vorzunehmen, das Martyrium konnte nicht mehr amtlich bezeugt werden. So suchte die Liebe selbst ein Mittel, das Andenken der Märtyrer der Nachwelt zu erhalten, sie wählte das Zeichen der Blutphiole. Unmöglich konnte sie diese Gebeine mit allen andern einer gemeinschaftlichen Vergessenheit anheim geben. Folglich ist die Ampulla das Merkmal der martyres non vindicati, es ist eine vorläufige Canonisation.

Eine kühne Muthmaßung, der bloß der eine Mangel anhaftet, daß sie gar keinen historischen Halt hat, daß sie auf gar kein Zeugniß der Vergangenheit sich stützen kann, und daß nothwendig alle diese Phiolengräber der Zeit Diocletian's angehören müßten, was aber nach Kraus' eigener Angabe nicht der Fall ist, denn er behauptet ja, daß auch in den ältesten Cömeterien sich Phiolen fänden, er kann nicht bestreiten, daß sehr viele in die Zeit Constantin's und seiner Nachfolger gehören. So hält also diese Hypothese auch nicht Stand. Und in welche fatale Lage brächte er damit die römische Curie, welche ohne Weiteres Jeden, an dessen Grab sich die ampulla findet, als heilig verehren läßt. Da hätte also Rom eine Masse ungeprüfter, vielleicht sogar heterodoxer, ja sektirischer Heiliger, welche die bloße Privatansicht einzelner, vielleicht selbst sehr zweideutiger Individuen zu Märtyrern stempelte; da möchte es sich leicht zutragen, daß mancher fromme Katholik auf den Knieen vor den Gebeinen eines Mannes läge, der höchst verdächtige Glaubensüberzeugungen hegte. In der That, wie de Rossi die römische Theorie über den Haufen wirft, indem ihm die Blutphiole kein Zeichen des Märtyrergabes mehr ist, so macht sie auch Kraus beim besten Willen, sie zu stützen, hinfällig. Es werden fatale Heilige, die durch die ampulla bezeichnet sind. Auch der Standort dieser Gefäße hat uns von der Richtigkeit der römischen Theorie und Praxis nicht überzeugen können.

Doch vielleicht die Beschaffenheit dieser Gefäße. Nun, wenn ihr Inhalt sich als Blutreste nachweisen ließe? Auch dann wäre aber freilich noch nicht viel gewonnen, denn dann entstünde erst die Frage: ist es das Blut der in den Gräbern Liegenden oder ist es Anderer Blut? Und in der That theilen sich auch die Ansichten derer, welche der Bluttheorie huldigen, nach diesen beiden Seiten. Doch immerhin wäre damit viel gewonnen. Der bekannte de Rossi, der seine Forschungen im Interesse seiner Kirche treibt und das schöne Wort aussprach: „die schönste Krone meiner Bemühungen wird die sein, getreu der Wissenschaft gedient zu haben und die Wissenschaft dem Glauben dienen zu lassen“ spricht seine hohe Freude darüber aus, daß die chemische Untersuchung einer bei den Gräbern der hl. Gervasius und Protasius neben der Basilika der Apostel zu Mailand im Jahre 1864 zu Tage geförderten Phiole nach der Mittheilung Viraghis die Reste von Blut ergab. Das ist, schreibt er, von höchster Wichtigkeit und muß von Allen, welche sich mit der christlichen Archäologie beschäftigen, auf's aufmerksamste beachtet werden. Allein es ist schon verdächtig, daß ihm sein Berichterstatter von dem bellissimo risultato schreibt, das der fondo dell'ampolla ergeben habe, il fu di vero sangue. Es scheint hier der Wunsch und die Phantasie sehr viel zu diesem so schönen Resultate beigetragen zu haben; de Rossi fährt fort: Siehe das ist wahrlich das herrlichste Beispiel, das wir je gehört haben, von einer Ampulle, die Blut enthält und in das Grab historischer Märtyrer gestellt war.

Wir werden sogleich sagen, warum wir die Richtigkeit dieser chemischen Analyse bezweifeln. Doch zuerst haben wir noch zu betonen, daß, wenn diese Ampulle wirklich Blut enthielt, der Umstand zu beachten ist, daß sie im Grabe selbst (nel sepolcro sagt Rossi) stand, also nicht vom Leibe getrennt war, nicht außerhalb des Grabes sich befand. Die Möglichkeit der Existenz solcher im Grabe selbst befindlichen Blutphiolen leugnen wir nicht, nur haben wir keinen überzeugenden Beweis von ihrer Wirklichkeit. Im vorliegenden Falle aber bestreiten wir diese, weil Ambrosius, der auch dieses Grab öffnete, in seinem Briefe an Marcellina ep. 22 Alles, was er sah, sehr genau beschreibt, aber kein Wort von dieser Blutflasche sagt. Der Grabhügel, bemerkt er, ist voll Blut, es erscheinen die Triumphmerkmale des Blutes, unverletzt fanden sich die Reste an ihrem Orte und in ihrer Ordnung, das Haupt war von den Schultern gerissen. Auch Gaudentius von Brescia spricht hievon und sagt: Wir besitzen das in Gyps gesammelte Blut, welches der Zeuge seines Leidens ist; aber von einem Blutgefäße sagt er nichts; und doch mußte dieses bei einer Oeffnung des Grabes, wie sie damals Statt fand, ganz besonders in's Auge fallen. Dieß macht also die Flasche verdächtig, zumal da vom 10. Dezember 1863 das neue Dekret der römischen Curie datirt, in der Pius IX. auf's allerbestimmteste festsetzt: daß alle phiolae vitreae aut figulinae sanguine tinctae, quae ad loculos sepulchrorum in sacris Coemeteriis vel extra ipsos reperiuntur, censeri debent martyrii signum. Wenn also de Rossi meint, durch diese Entdeckung sei jenes Dekret bestätigt, das annimmt, die ampolla sanguinolenta sei in die Gräber der Märtyrer gestellt worden, um den glorreichen Tod für den christlichen Glauben zu bezeugen, so sagen wir hingegen, die zeitliche Nähe jenes Dekretes macht uns diese Entdeckung etwas verdächtig; es will uns

scheinen, man habe hier eine Flasche gesehen, die Ambrosius unmöglich noch sehen konnte.

Doch der Hauptgegenreund sind uns andere chemische Analysen, die von unterschieden unparteiischen Chemikern ausgehen und die sich sämmtlich gegen den Blutgehalt jener Phiolen entscheiden. Im Jahre 1860 untersuchten zwei tüchtige Chemiker am Observatorium zu Greenwich, der eine ein Protestant, der andere ein Katholik, etwa 60 mit solchem rothen Niederschlag bedeckte Gläser und fanden beide, dieses Sediment sei weiter nichts als Eisenoxyd, das sich in Folge eines physikalischen Processes durch die lange Reihe von Jahren sowohl innen als außen angelegt habe. Weder Spuren von Wein, noch von Blut hätten sich entdecken lassen. Alles Glas enthalte einiges Eisen; dieses scheide sich allmählich in feine Plättchen, das Eisen wird krystallloid, durchdringt jene und setzt sich auf der Oberfläche an. Dieß ist also der Ursprung jener Röthe.

Damit ist nicht im Widerspruch, was zwei belgische Chemiker dem Jesuiten de Buck, der im Jahre 1855 sein treffliches Buch *de phialis rubricatis etc.* erscheinen ließ und der eine chemische Analyse des in den Gläsern enthaltenen Sediments begehrte, zur Antwort schrieben: Jede chemische Untersuchung sei hier vergeblich, denn jene Stoffe verzehrten sich in einer so langen Reihe der Jahrhunderte und seien nicht mehr nachzuweisen; hier bewähre sich das Wort: *irremediabile tempus* und *tempus edax rerum*; nur bei absolut luftdichtem Verschuß könne sich Wein erhalten; aber diese Gefäße seien porös, schlecht geschlossen, allen Veränderungen der Temperatur ausgesetzt; so sei die Oxydation nothwendig. Das Resultat chemischer Beurtheilung ist also dieß: Das, was wir sehen, ist erst das Werk der Zeit; das, was wir untersuchen sollen, ist nicht mehr vorhanden. Es ist also eine pure Täuschung, wenn der Mailänder Chemiker Blutreste zu finden glaubte.

Wenn auf dem Wege chemischer Analyse keine Aufhellung dieses Dunkels gefunden werden kann, wenn wir ferner bis jetzt kein einziges klares schriftliches Zeugniß über den Inhalt dieser Gefäße besitzen, so sind wir auf den Weg der Vermuthung gewiesen und haben hier zu prüfen, was als das Wahrscheinlichste anzunehmen sei. Der Meinungen hierüber sind mancherlei. Die Einen behaupten, wie wir bereits sahen, der Inhalt der Anpullen sei das Blut der Märtyrer gewesen, das man an ihrem Grabe aufgestellt habe, um dieß als das Grab eines Blutzengen kenntlich zu machen. Wir haben die Gründe dagegen zum Theil schon genannt; der entscheidendste Grund dagegen bleibt nun immer der, daß die alten Christen es für einen Frevel hielten, Bestandtheile des Leibes zu trennen und sie gesondert von dem Leichnam aufzustellen. Ihre Sinnesart widersprach darin auf's Entschiedenste jener späteren, welche die Glieder der heil. Leiber völlig auseinander riß. Nicht minder wichtig ist der Umstand, daß die altchristlichen Schriftsteller, wenn sie uns die Merkmale der Märtyrergräber beschreiben, kein Wort von diesen Blutphiolen sagen, sondern nur die Inschriften nennen. Entscheidend ist hier die Stelle des Prudentius, der die Gräber der Märtyrer besuchte. Er sagt im Hymnus auf Hippolytus:

Plurima litterulis signata sepulcra loquuntur
 Martyris aut nomen aut epigramma aliquod,
 Sunt et muta tamen tacitas claudentia tumbas
 Marmora, quae solum significant numerum.

Vergeblich erwidert Kraus, daraus folge nicht, daß keine andere Märtyrer da waren; denn dieß folgt sicher daraus, daß, wenn ihm die Phiole als Kennzeichen des Märtyrers bekannt gewesen wäre, er nicht von stummen Steinen gesprochen hätte, sondern von den laut zeugenden Phioleu.

Kraus selbst vertheidigt die römische Theorie, jedoch mit einer wesentlichen Modifikation. Er gibt zu, daß Gefäße auch in Folge der Oxydation geröthet sein können, als Blutphiole dürfe nur angenommen werden, wo sich das Sediment durch chemische Untersuchung als Blutrest nachweisen lasse. Da dieß sich aber, wie wir gesehen haben, in keinem Falle sicher nachweisen läßt, weil jene Stoffe, die den Gehalt bildeten, nicht mehr chemisch zu ermitteln sind, so ist jedenfalls die Evidenz eines Märtyrergrabes damit aufgegeben. Gleichwohl sucht er die Wahrscheinlichkeit des Blutinhaltes zu behaupten, aber seine Gründe sind unstichhaltig. Er meint, da die Symbolik der Christen aus dem alten Testamente entlehnt wurde, dort aber die Phiole zur Ausgießung des Blutes diene, und auch im Neuen Testamente der Kelch auf den Opfertod hinweise, sowie Apocal. 15, 7. 16, 4. der Becher des Zorns Blut wurde, so müsse auch bei den alten Christen die Phiole ein Sinnbild des Martyriums gewesen sein. Allein hier in den Gräbern handelte es sich gar nicht um ein Symbol, sondern um einen wirklichen Inhalt, der entweder das Blut der Getödteten oder Wein oder sonst etwas war. Er sucht sich gegen den Einwurf, daß die meisten dieser Phiolen in die Zeit Constantin's und seiner Nachfolger gehören, dadurch zu helfen, daß er in dieser viele blutige Kämpfe annimmt, die zwischen den religiösen Parteien entbrannt seien. Aber wir wissen aus dieser Zeit nichts von Zeugen der Wahrheit, die als solche gefallen wären, noch weniger, daß sie als solche anerkannt worden wären. Es ist dieß ein bloßer Nothbehelf. Er kann endlich nicht leugnen, daß auffallend viele solcher Phiolen bei Kindergräbern sich finden. Da, meint er nun, müsse man annehmen, daß in der Verfolgung Diocletian's es besonders auf die kleinen Kinder abgesehen gewesen sei, weil durch ihren Mord die völlige Vertilgung der Christen am ersten durchgeführt werden konnte. Allein auch diese Behauptung ist eine den geschichtlichen Zeugnissen widersprechende Annahme, und beweist nur, daß jene Theorie der römischen Curie durchaus unhaltbar ist.

Eine andere Deutung hat uns le Blant gegeben, der berühmte Herausgeber der *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* (Paris 1856 — 1865), welcher im Jahre 1858 eine Brochüre: *la question du vase de sang* erscheinen ließ. Auch er nimmt in jenen Phiolen Blutgehalt an, es sei das Blut der Märtyrer, das man aber zu dem Zwecke aufgefangen habe, um damit seine Todten gegen böse Geister zu schützen, es seien also Amulette gewesen. Ihm schlossen sich viele französische und englische Katholiken an. Allein der Verfasser trägt hiemit offenbar späteren Aberglauben in diese frühere Zeit hinein, die allerdings auch kein Muster reinen Glaubens mehr, aber doch noch nicht so tief herabgesunken war. Von solcher

Abſicht des Auffangens des Blutes in Gefäßen ſagen uns die alten Berichte nichts; man ſehe dieſelben nur genau an. Prudentius ſagt, man trocknete das Blut auf, damit es nicht in den Sand verlaufe (*ne quis in inferto pulvere ros maneat*); er beſchreibt eine Mutter, die das Blut des gemordeten Kindes auffängt, um es an's theure Herz zu ſchließen (*Excepit et caro adplicavit pectori*); daß man es aber mit Gläſern auffing, um es als Amulet zu gebrauchen, davon wiſſen wir nichts. Nur eine einzige Stelle jenes Dichters zeigt den Beginn jenes Aberglaubens an ſolche Schutzmittel, wenn er ſingt:

*Plerique vestem linteam
Stillante tingunt sanguine,
Tutamen ut sacrum suis
Domi reservent posteris,*

und Gaudentius ſagt: es fehlte nicht an religiöſen Händen, welche einen Theil der Aſche entweder ſtahlen oder kauften. Allein man bedenke wohl, ſolche einzelne Fälle, die gegen das Verbot der Kirche geſchahen, begründen nicht eine ganze bedeutende Gewöhnung. Zudem herrſchte in jener Zeit der Verfolgungen noch zu feſt in der chriſtlichen Gemeinde der Glaube, daß alle Glieder des Leibes zuſammengehörten, um der Auferſtehung theilhaftig zu werden, wie Prudentius ſchön ſingt:

*Sed ne reliquias resuscitandas
Et mox cum Domino simul futuras
Discretis loca dividant sepulcris.*

Endlich widerlegt dieſe Deutung allein ſchon der Umſtand, daß ſich ſolche Phiolen auch bei Märtyrergräbern hie und da finden, da es doch nicht denkbar iſt, daß man dieſen mit dem Blute anderer Märtyrer helfen wollte.

Die gleichen Bemerkungen gelten auch gegen die Annahme, in jenen Gefäßen ſei Weihwaſſer geweſen. Ein ſo ausgedehnter Gebrauch deſſelben ſchon um jene Zeit läßt ſich nicht annehmen. Es iſt irrig, wenn Kraus meint, das Chriſtenthum habe die Sitte, den Todten ſolche Schutzmittel gegen dämonische Einflüſſe und gegen die für das Wohlbefinden der Abgeſchiedenen ſo gefürchtete Fäulniß des Körpers beizugeben, in der Welt vorgefunden und beibehalten, wenn auch die mit dem äußern Ritus verbundenen Vorſtellungen ſich theilweiſe änderten. Im Gegentheil, das wahre Chriſtenthum hat jene heidniſchen Vorſtellungen vom Tode gänzlich umgewandelt; ſein großes Wort lautete: ſie ruhen im Frieden, im Frieden vor jeder Gefahr Leibes und der Seele, im Frieden mit Gott, der ein Herr iſt aller Geiſter und Dämonen. Es war vielmehr ein Rückfall in's Heidenthum, als mit dem Eintritt der heidniſchen Maſſen in die Kirche auch ſolche höchſt unchriſtliche Gedanken in die Chriſtenheit einzogen.

Entſchieden müſſen wir auch die ſymboliſche Deutung der Ampullen verwerfen. Man ſagt: da neben jenen Gefäßen oft eine oder zwei Tauben erſcheinen, ſo bedeutet das leere Gefäß den Leib, die Taube die Seele; aber was ſollen denn zwei Tauben thun? und wie geiſtlos wäre es, bloß das Gefäß zu bilden ohne die Taube, wie es doch das gewöhnlichſte iſt. Noch unhaltbarer iſt die Deutung nach Joh. 9, 15, das Gefäß bedeute die Erwählung; hier fehlte nichts, als die Hauptſache, eben die Erwählung.

So scheint uns keine andere Deutung jener sogenannten Blutampullen möglich, als die schon der alte reformirte Gottesgelehrte Basnage gab und die auch Bellermann theilte. Jene Gefäße enthielten den eucharistischen Wein. Mag sich Bekterer auch darin irren, daß er die Röthe des Glases für den Rest eines rothen Weines hält, aber darin hat er Recht: diese Gefäße dienten zur Aufbewahrung des Weines vom heiligen Abendmahl. Von katholischer Seite hat dieses vortrefflich der belgische Jesuit de Buc nachgewiesen in seiner Schrift: *de phialis rubricatis, quibus martyrum Romanorum sepulcra dignosci dicuntur, observationes*, welche im Jahre 1855 zu Brüssel in wenigen Exemplaren anonym erschien. Sein ausgezeichnetes Buch, welches die gründlichste Kenntniß des christlichen Alterthums verräth, erregte in hohem Grade den Zorn der Römer. Im Jahre 1867 trat der römische Priester Archangelus Scognamiglio gegen dasselbe in einer Goliathrüstung auf, allein er vermochte seinen Gegner nicht zu treffen und bloße Väterungen versangen nicht. Jener hat mit den gediegensten Gründen nachgewiesen, daß das Alterthum nichts von einer Bezeichnung der Märtyrergräber durch die Blutphiolen weiß, und daß diese Gefäße vielmehr den rothen oder weißen Wein der Abendmahlsfeier enthielten.

Es sind bekanntlich, wie auch de Buc auf's Neue erwiesen hat (er citirt Tertull. *de corona* c. 4. Cyprian ep. 66. Euseb. *vit. Const.* 4, 71) an den Gräbern der Verstorbenen die Hinterbliebenen zusammengetreten und haben das heilige Mahl, und zwar unter beiden Gestalten, wie dieß uns auch diese Grabdenkmale bezeugen müssen, zum Gedächtniß ihrer lieben Entschlafenen gefeiert und den Rest bei dem Grabe derselben hinterlegt. Nun ist es klar, warum diese Gefäße sich außerhalb des Grabes finden, warum hie und da dieselben bloß in eine Nische der Gruft gestellt sind. Es scheint, daß die ältesten Christen diese Übung noch nicht hatten, in den älteren Cömeterien finden sich die Gläser seltener. Es bleibt eine Aufgabe der weiteren Forschung, diesen Punkt mehr zu beachten, als bisher, wo so wenig die Perioden geschieden wurden. Allmählich verbreitete sich diese Sitte immer mehr, ob, wie de Buc meint, im Anschluß an den heidnischen Aberglauben, der an den Gräbern Speise und Trank für die Todten niederlegte, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Es läßt sich ja auch ein selbstständiger christlicher Grund denken. Man wollte damit aussprechen, daß auch der Todte in der Gemeinschaft des Sakramentes und seiner Segnungen bleibe. In den Gedanken der Auferstehung lebten die alten Christen, und das heilige Abendmahl ist das Sakrament der Auferstehung, es bringt diesem sterblichen Leibe die Kräfte der verklärten Leiblichkeit, es reinigt ihn durch das sühnende Blut von aller Befleckung, so daß ihm die Hoffnung eines unvergänglichen Lebens erblüht. So enthielten also jene Ampullen eine volle Wirklichkeit, die heil. Elemente; so sind sie aber allerdings in gewissem Sinn auch Symbol, Symbol des ewigen unvergänglichen Lebens. So deuten wir uns jene räthselhaften Gefäße.

Engelhardt.

Eine Unsitte in der Kirche.

Während in der katholischen Kirche die meisten gottesdienstlichen Gebäude wenigstens zu bestimmten Zeiten auch an den Wochentagen Jedem geöffnet stehen, herrscht in der evangelischen Kirche immer noch die schon so oft getadelte Unsitte, das Gotteshaus die ganze Woche über verschlossen zu lassen. Man geht an dem Gebäude vorüber und weiß eigentlich nicht, wozu es da ist, wozu manchmal so unendliche Kosten auf die künstlerische Ausschmückung verwendet wurden, wenn dasselbe nur zwei oder höchstens drei Stunden am Sonn- und Festtage geöffnet sein soll. Oft ist kaum der Schlußvers gesungen und hat der Geistliche den Segen gesprochen, so rasseln schon wieder die besorgten Rüster mit dem Schlüsselbunde und zeigen sich unruhig und ängstlich, wenn auch nur Einer Miene macht, etwas länger am Orte zu verweilen, um sich etwa die Kunstwerke, die doch auch zur Erhebung und Erfrischung des Herzens da sind, anzuschauen.

Wenn das Volk nur alle acht Tage gewöhnt wird das Gotteshaus zu betreten, so kann es leicht mit der Zeit im Lärmen und Rauschen des Lebens an den sechs Wochentagen dasselbe ganz vergessen. Viele würden sich gewiß gerne auch öfters an den Werktagen auf Augenblicke in die Stille der geweihten Räume zurückziehen, um ihren Geist zu sammeln und zu erheben, wozu die künstlerische Gestaltung und die Erhabenheit des Ortes nicht wenig beitragen kann. So oft auch schon über diesen Unfug des steten Verschlossenseins der Kirchen geschrieben und gescholten, noch nirgends hat die Kirche selbst zur Abstellung desselben etwas gethan: keine der vielen Pastoralconferenzen, Prediger-Synoden und Versammlungen hat die Sache ernstlich besprochen und in Erwägung gezogen, wie es besser zu machen sei.

Um so erfreulicher ist es, hier einen Fall constatiren zu können, wo eine ganze Stadt und ihre Verwaltung sich entschloß dem Uebel abzuhelpen. Es hat nämlich die altehrwürdige Stadt Stralsund in Pommern, wie ich bei meinem kürzlich gemachten Besuche wahrzunehmen die Freude hatte, seit einiger Zeit angeordnet, daß die drei Hauptkirchen mit allen ihren werthvollen Kunstschätzen jeden Tag, Sonntags nicht ausgenommen, Mittags von 11—12 und Nachmittags von 3—4 Uhr für Jeden unentgeltlich geöffnet sein sollen. Der Kirchendiener ist während dieser Zeit verpflichtet in der Kirche selber anwesend zu sein, die Aufsicht zu führen und etwaige Aufschlüsse auf den Wunsch eines Besuchers zu geben.

Solches Beispiel verdiente wahrlich recht bald die weiteste Nachahmung. Noch schlimmer fast wie das Verschließen ist die recht widerliche Unsitte der Rüster, die Kirche und ihre Kunstschätze als ihr Eigenthum oder ihre Domaine zu betrachten, um sie nur gegen klingende Münze den Besuchern und Fremden zu öffnen und zu zeigen, wobei manchmal die Unverschämtheit so weit geht, gleich vorweg einen enormen Preis zu bestimmen, für den man die Erlaubniß erhält, in Begleitung dieses kleinen Kirchenfürsten, so lange es demselben gefällt — und das ist selten lange — das Innere der Kirche und die Kunstschätze zu betrachten, wobei er denn noch meist durch Herplappern seines angelernten Wissens dem Kunstkenner die kurze Zeit des Genusses verkümmert.

Fordert doch der Rüster im Dome zu Braunschweig durch seinen Freund

Bädeler zwanzig Silbergroschen für ein bis vier Personen und kostet es im Kölner Dome beinahe drei Thaler, wenn man den Chor mit seinen Kapellen, seinem Domschatz u. s. w. besichtigen will. Auch der Domkünstler zu Limburg a. d. Lahn forderte von mir gleich einen Thaler im Voraus, wenn ich den Gold-, Silber- und Reliquienschatz daselbst sehen wollte. Da kann einem armen Kunstfreunde das Reisen doch gar zu sehr erschwert werden und das Reisegeld nur allzubald aus der Tasche schwinden.

Gewiß haben auch die frommen Stifter von Kirchen und Kunstwerken darin nicht die Absicht gehabt, dem Künstler einen Verdienst zu verschaffen, sondern sie haben die Andacht und den Sinn für heilige Kunst fördern und pflegen wollen, und die Nachkommen sind es diesen Wohltätern schuldig dafür zu sorgen, daß ihr Andenken nicht durch häßliche Habgucht Einzelner getrübt und verdunkelt wird. Oft mag freilich das geringe Gehalt des Künstlers Ursache solchen Treibens sein und fällt dann die Schuld auf die Kirchenbehörde selbst. Oft auch hat Schreiber dieses auf seinen Wanderungen durch Deutschlands Kunststätten die liebenswürdigsten und manchmal auch wirklich für ihre Kirche und deren Kunstwerke sich interessirende Menschen unter den Custoden gefunden, die sich freuten, wenn ein Fremder kam und ihr Gotteshaus besuchen wollte. Ofters auch ist es ihm begegnet, daß das gerne dargebotene Geldstück dankend abgelehnt wurde und zwar das Letztere leider zur Beschämung unserer evangelischen Kirche öfter in der katholischen als in dieser. So möchte ich hier den Lesern einen Fall mittheilen: Es war vor zwei Jahren, als ich die alte Stadt Nordhausen in der goldenen Aue am Südrande des Harzes besuchte. Die Domkirche zum hl. Kreuz, die den Katholiken eingeräumt worden, die schönste des Ortes, zog mich besonders wegen des Alters des romanischen Chores mit seiner Krypta und seinen zwei Flankenthürmen und wegen des schönen gothischen dreitheiligen hohen Hallenschiffes an. Ich meldete mich beim Künstler: er war nicht zu Hause, aber seine Frau schickte sofort mit großer Freundlichkeit ihre Magd mit, die mir aufschließen sollte. Ich weilte längere Zeit im Innern, während das Mädchen still und andächtig an der Thüre stehen blieb; einmal fragte ich, da ich noch Einiges zu skizziren wünschte, ob es ihr auch wohl zu lange währte, worauf mir die Antwort zu Theil wurde: „Ach ne, in der Kirche da wird mir die Zeit niemals zu lang, da ist es doch so schön.“ Als ich dann nach etwa dreiviertel Stunden wieder aus der Kirche trat und dem Mädchen ein kleines Entgelt in die Hand drücken wollte, da machte sie einen Knix und sagte freundlich: „Ne dafür nicht, lieber Herr, das is ja unsere Kirche, in die Jeder hinein kann und die Alle sehen können.“ Ich dankte dem Mädchen — nicht dafür, daß sie das Geld abgewiesen, sondern daß sie die Heiligkeit des Ortes so hoch geachtet und daß ihr der Eintritt in denselben nicht für Geld feil war. Ähnliches habe ich, Gott sei Dank, noch öfter erfahren und hoffe, daß diese Zeilen ein Schärfelein dazu beitragen werden, daß recht bald wieder die Kirchen dem ganzen Volk öfters offen stehen und daß kirchlicher Sinn und die Anhänglichkeit an die heilige Stätte, die ein großes Gemeindehaus zur geistigen Erhebung sein soll, dadurch wieder zunehmen möge.

Chronik.

Malerei. Die neu im gothischen Stil erbaute Georgskirche zu Antwerpen ist mit biblischen Bildern von Godfried Gusters und Jan Swerts ausgemalt worden, zwei belgischen Künstlern, welche sich zur älteren Schule der van Eyck zurückgewendet haben und eine merkwürdige Verwandtschaft mit der früheren deutschen Kunst an den Tag legen.

Wenige Tage vor seinem Abschiede von Weimar, woselbst er zehn Jahre lang an der Kunstakademie gewirkt, hat der Historienmaler Professor Pauwels sieben Bilder aus dem Leben Luthers vollendet, welche von der Tieckge-Stiftung für die Wartburg bestellt worden sind.

Der im letzten Kriege vor den Thoren von Paris gefallene Henri Regnault, der noch auf dem dortigen Salon von 1870 durch seine „Salome“, ein Gemälde von großem koloristischem Geschick, Aufsehen gemacht, hat kurz vor seinem Ende das Bild wiederholt und diese Wiederholung ist in Berlin ausgestellt worden, von wo Bruno Meyer in der v. Sühnow'schen Zeitschrift schreibt: Die Tochter der Herodias sei zu einer wilden, vor Wollust blutdürstigen Bestie gemacht, die mit vom Tanze noch fliegendem Busen und schwanbenden Ärmeln auf das in Empfang zu nehmende Haupt Johannes des Täufers „Lungere“.

Gustav Spangenberg in Berlin hat Luthers Einzug in Worms gemalt, ein Bild, welches noch vor seiner Vollendung von der Verbindung für historische Kunst angekauft worden ist. Der Schauplatz des Gemäldes ist ein kleiner mit einem Brunnen verzierter Platz, von welchem mehrere Straßen auslaufen, deren mittlere im Hintergrunde die Thürme des Domes zeigt. Luther, im offenen Reisewagen neben Justus Jonas sitzend, begleitet von einigen geharnischten Reitern, fährt durch die jubelnde Menge, welche von allen Seiten herbeiströmt, um den Mann des Volks zu begrüßen. In mannigfachen und scharf charakterisirten Gruppen sind die verschiedenen Stimmungen ausgedrückt, und auch die gegnerische ist namentlich durch einen Bettelmönch, der sich dem drohenden Schläge eines berben Landmannes zu entziehen sucht, trefflich vertreten. —

Der Direktor der Düsseldorfer Akademie, Eduard Bendemann, hat nach fünfjähriger Arbeit sein für die Nationalgalerie zu Berlin bestimmtes großes Gemälde der Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft vollendet. Im Mittelgrunde sitzt der trauernde Jeremias, zu dessen Füßen sein Schüler Baruch kniet. Die abziehenden Juden verwünschen und verhöhn ihn, weil er ihr Unglück vorhergesagt und ihnen vom thörichten Widerstand abgerathen. Im Hintergrunde zieht Nebukadnezar mit dem gebundenen König Zedekia, dessen erschlagene Söhne am Boden liegen, vorbei. Die Bundeslade wird ihm nachgeführt, und das aus seinen Trümmern rauchende Jerusalem sieht herüber. Raubende Kriegsknechte, klagende Frauen u. A. füllen die reiche Scene.

Die

Glasmalerei von Fr. Gerner aus Stuttgart

Atelier in **Obertürkheim** (Bahnhofstation unweit Stuttgart) empfiehlt sich einer hochwürdigen Geistlichkeit und Kirchenbehörden, wie den Herren Architekten und Freunden dieser Kunst zur Ausführung von **Kirchenfenstern** in allen Stil-Arten, sowohl in **einfacher Grisaille-Malerei**, wie **reichsten Teppich-Mustern**, dann **Einzelfiguren** und **ganzen bildlichen Darstellungen** in **reichster Ausstattung** unter Garantie für nur ächte und gewissenhaft-kunstgerechte Arbeiten mit möglichst billiger Berechnung.

Auskunft, Kostenvoranschläge, auf Wunsch eigens gefertigte Skizzen prompt. Vorzügliche Atteste liegen vor.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

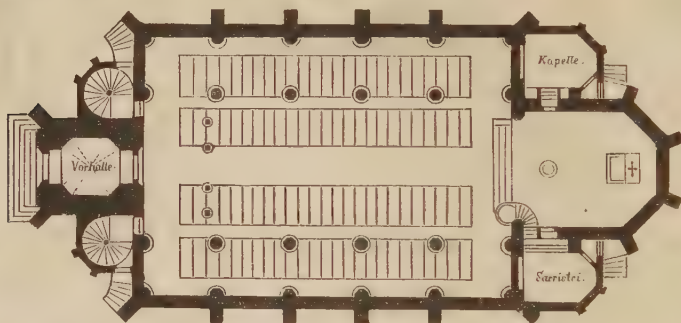
Die neue Kirche in Gohlis

von S. Altendorf.

In dem wohlhabenden und in schöner landschaftlicher Umgebung eine halbe Stunde nördlich von Leipzig gelegenen Dorfe Gohlis, welches bis dahin in das benachbarte Eutritzsch eingepfarrt gewesen war, ist während der letzten zwei Jahre eine Kirche erbaut worden, die bezüglich ihrer inneren Einrichtung und ihrer sonstigen Bauweise von weiterem Interesse sein dürfte, zumal bei derselben besonders der Ziegelrohbau zu umfassender Anwendung gekommen ist. Dieses Gotteshaus, aus einer Competenz von drei Leipziger Architekten durch die Wahl des Kirchenvorstands hervorgegangen, ist eine dreischiffige Hallenkirche im gothischen Baustil; die äußeren Mauerflächen derselben sind mit hohlen, hartgebrannten Ziegeln in dunkelgelber und braunrother Farbe verblendet, wie auch im Innern alle Pfeiler

und Bögen in demselben Materiale hergestellt wurden, während die inneren Wände und Gewölbe einen Kalkmörtel-Bewurf erhielten. Die Verblendsteine sind aus der Actien-Ziegelbrennerei zu Greppin bei Bitterfeld, an der Leipzig-Berliner Bahn, entnommen, woselbst auch alle Formsteine für die Gewölbe Pfeiler u. s. w. gefertigt wurden; dagegen sind alle Gesimstheile, die Pfeiler-Abdeckungen und Krönungen zc. aus weißem Sandstein gefertigt, wie solcher dort allgemein üblich ist und aus dem Elbthal bezogen wird.

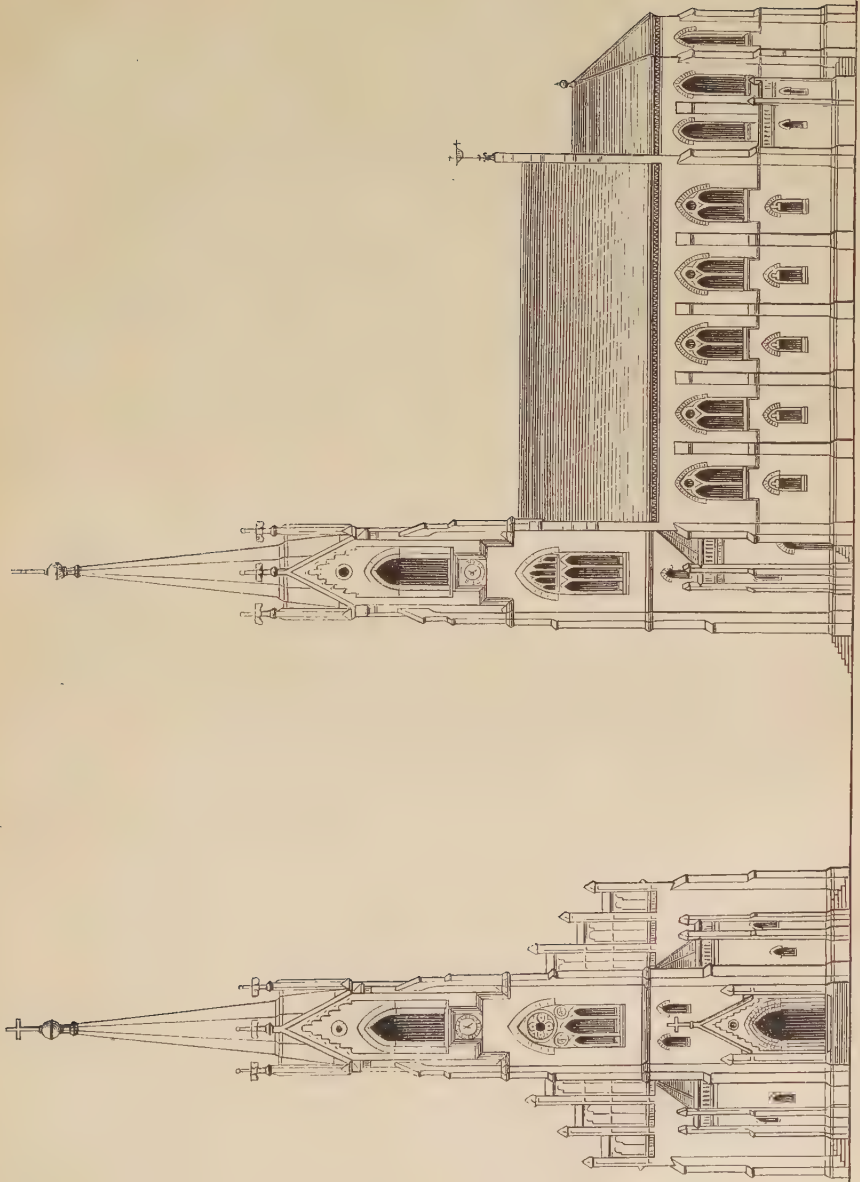
Als eine besondere Eigenthümlichkeit dieser Kirche dürfte hervorzuheben sein, daß auch die ganze Thurmspitze aus demselben Ziegelmaterial aufgeführt und nicht, wie es bisher in der Gegend üblich war, aus Holz construiert wurde. Die Wände dieser Thurmpyramide sind nur 15 Centimeter stark, die Steine derselben sind



mit gutem Cementmörtel untereinander verbunden und liegen die Steinschichten nicht rechtwinklig zur Pyramiden-Seite, sondern stets horizontal, so daß der Seitenschub derselben fast ganz aufgehoben ist. Dabei ist diese Pyramide innen hohl, ohne Verankerung. Nur am Fuße derselben ist eine wagrechte Verankerung mittelst Eisenbahnschienen angebracht worden.

Die Dachungen des Kirchhauses, des hohen Chores und der Treppenhäuser bestehen aus den neu erfundenen plattenförmigen und glasierten Ziegeln, die in Meissen gefertigt werden. Sie sind in zwei Farben, roth und schwarz, aufgelegt, in geometrischen Mustern zusammengesetzt und harmoniren in dieser Weise vortrefflich mit der Farbe der Facaden.

Im obersten Stockwerk des Thurmes befinden sich die in Bronze gegossenen 3 Glocken, die in einem schmiedeeisernen Glockenstuhl ihre Aufhängung gefunden haben, eine Anordnung, die ebenfalls noch wenig zur Ausführung gekommen ist. Solche eiserne Glockenstühle sind sehr empfehlenswerth, nicht allein weil sie fester sind und eine größere Dauer gewähren als die hölzernen, sondern auch weil sie bedeutend weniger Platz als diese einnehmen und daher ganz besonders bei beschränkten Raumverhältnissen anzuwenden sind. Die Schallöffnungen dieser Glockenstühle sind mit eisernen Jalousien verschlossen, wie überhaupt bei diesem Thurmbau so wenig wie möglich das Holz zur Anwendung kam, so daß derselbe nach allen Seiten hin gegen Feuergefährdung geschützt wurde. Unter den Glocken befinden sich die Zifferblätter der Uhr, während das Getriebe in einem unteren Stockwerke auf-



gestellt ist, um es vor Erschütterungen möglichst zu bewahren. Das unterste Stockwerk des Thurmes bildet die Vorhalle, die überwölbt ist und durch ein schönes, mit gemalten Scheiben versehenes Oberlicht des Hauptportals beleuchtet wird. An den Wänden derselben ist ein sinniger Schmuck angebracht, indem die Bildnisse der Stifter des Kirchenvermögens in Basreliefs aus Cementguß daselbst befestigt wurden; auch außerhalb dieser Vorhalle im Hauptportal ist ein Relief in Medaillonform eingesetzt, welches Dr. M. Luthers bekannte fünfblätterige Rose darstellt.

Ueberraschend ist der Eindruck, den wir empfangen, wenn wir aus der Vorhalle in das Mittelschiff der Kirche treten, wo die kühnen Bogen und Gewölbe von acht schlanken Pfeilern getragen werden; die Gurtbogen und Gewölbepfeiler sind als Ziegelrohbau und die Rippen über dem Altarplatz als Sandstein belassen, während die Gewölbeflächen, von Hohlsteinen ausgeführt, einen Kalkmörtelputz erhielten und mit Malereien decorirt wurden, wodurch nicht allein schöne Formen, sondern auch angenehme Farbenzusammenstellungen entstanden sind. Im unteren Kirchenraume finden circa 700 und auf den Emporen circa 400 Personen bequeme Sitzplätze, so daß die Kirche zusammen 1100 Personen fassen kann, abgesehen von den noch vorhandenen zahlreichen Stehplätzen. Auf der Empore über dem westlichen Haupteingange in ziemlicher Höhe hat die Orgel ihre Aufstellung gefunden; sie ist von Kreuzbach in Borna erbaut und von einem reich geschnitzten Gehäuse umgeben.

Indem wir das Kirchhaus durchschreiten, gelangen wir zum Chor oder Altarplatz, welcher um vier Stufen über dem Kirchen-Fußboden erhöht ist; hieselbst bilden die sieben Glasgemälde der Chorfenster einen Schmuck, wie ihn wohl nur wenige Kirchen aufzuweisen haben. Jedes dieser Fenster enthält in überlebensgroßer Figur auf reichem Teppichmuster und krönender goldiger Architektur je eine Gestalt, nemlich des Heilands, der Apostel Petrus und Paulus, sowie der vier Evangelisten. Sie sind nach Art der mittelalterlichen Glasmalereien gefertigt und auf sehr starkem Kathedralglas ausgeführt worden in der Werkstätte des Herrn A. Schulze in Leipzig nach den Cartons des Herrn Professors Nieper ebendasselbst. Diese Fenstergemälde sind die erste derartige Schöpfung in hiesiger Gegend und in der That aller Beachtung werth. Altar und Taufstein sind aus feinem Sandstein sauber gearbeitet; das Kreuz auf dem Altar ist von Eichenholz und der Körper Christi von Lindenholz geschnitz; diese Gegenstände, sowie die reich und kunstvoll gearbeitete Kanzel, sind aus der Werkstätte des Herrn Bildhauers R. Martin in Leipzig hervorgegangen.

Der südliche kleine Anbau neben dem Altarplatz ist die Sacristei des Geistlichen, auch hier sind in den drei Fenstern Glasgemälde, sogen. Grisailen angebracht, ebenfalls auch in der an der Nordseite liegenden Taufkapelle. Beide Räume stehen mit dem Altarplatz in direkter Verbindung, haben aber auch von außen separate Eingänge, sie sind jedoch nicht wie die übrigen Kirchenräume überwölbt, sondern haben eine geschnitzte Balkendecke und sind außerdem durch besondere Oefen heizbar zu machen.

Die vor dem westlichen Giebel zu beiden Seiten des Thurmes angebauten Treppenhäuser, die ebenfalls mit besonderen Eingängen versehen sind, vermitteln

den Zugang in die Seitenschiffe, auf die Emporen, so wie auch zum Thurm, und sind alle Treppenstufen aus Sandstein gefertigt.

Das Kirchengebäude ist ferner mit einer Canalheizung versorgt worden, nach dem System, wie es in allen Stadtkirchen zu Leipzig neuerdings üblich geworden ist und sich überall als praktisch und wohlfeil bewährt hat. Der Feuerherd oder Ofen liegt unter dem unterwölbten Altarplatz und ist dieser Heizraum mit einem besondern Zugange von außen versehen. Von hier aus verzweigen sich durch das ganze Kirchenhaus, besonders unter den Kirchstühlen, die erhitzten Canäle, welche schließlich den Rauch nach den Schornsteinen führen, welche unsichtbar im östlichen Giebel, innerhalb eines Pfeilers, liegen. — Ebenso ist auch für eine gehörige Luft-Erneuerung innerhalb der Kirche gesorgt worden, indem die mit rautenförmiger Blei-Verklaspung ausgelegten Fenster sogenannte Luftflügel erhielten, außerdem sich in den Gewölbeseiteln runde Oeffnungen befinden, durch welche die schlechte Luft entweichen kann. — Zugleich wurde schon beim Bau auf die Anlage einer das ganze Gebäude durchziehenden Gasleitung Rücksicht genommen. Die zur Beleuchtung nöthigen Wandarme sind an den Gewölbepfeilern angebracht worden, bestehen aus Bronzeßuß, sind stilgerecht ausgeführt und reichen nicht unwesentlich dem Inneren zur Zierde. Durch dieselben wird die Kirche vollständig erleuchtet, so daß auch des Abends Gottesdienst abgehalten werden kann.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die Akustik in dem Gotteshause eine vortreffliche zu nennen ist und daß von allen Plätzen aus die Kanzel und von den meisten auch der Altar gesehen werden kann. — Was die Kosten des ganzen Kirchenbaues anbetrifft, so betrugen sie circa 55000 Rthlr., worunter jedoch circa 10000 Rthlr. Geschenke sich befinden, die hier besonders von den in Gohlis wohnhaften Leipziger Kaufmannsfamilien zur Ausschmückung der Kirche gestiftet wurden.

Am 29. October 1871 war der Grundstein gelegt und gerade zwei Jahre darauf, am Reformationsfeste 1873, ist die Kirche feierlich eingeweiht worden. Der rasche Bau, im Kampfe mit mancherlei Schwierigkeiten, war dem Eifer des Kirchenvorstands und der Oberleitung des Architekten zu verdanken.

Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. *)

Mit der Culturgeschichte der Schweiz verhält es sich verschieden von der Entwicklung anderer Länder. Der gegenwärtige Staat ist bekanntlich erst aus den Umwälzungen des vorigen Jahrhunderts entstanden und hinsichtlich seiner Bevölkerung kann zwar von Eidgenossen und Bürgern eines politischen Complexes, nicht aber von einer schweizerischen Nationalität die Rede sein. Schon in römischer Zeit

*) Von Dr. J. Rudolph Rahn, a. o. Prof. der Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Erster Band. Erste Abtheilung. Von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters. Mit einer lithographischen Tafel und in den Text gedruckten Holzschnitten. Zürich, Verlag von Hans Staub, 1873.

zerfiel das Land in verschiedene Provinzen, die der Hauptsache nach theils zu Gallien, theils zu Italien gehörten. Neue Stämme brachte die Völkerwanderung: die Longobarden, die sich im Süden der Alpen ansiedelten; die Alamannen, welche den Norden besetzten und ihre verwandtschaftliche Verbindung mit den Nachbarn jenseits des Rheins unterhielten; endlich die Burgunder, die im Westen in ähnlichem Zusammenhange mit dem transjuraischen Reiche verblieben. Von diesen Einwanderern rührt mit geringer Beimischung der Ureinwohner die gegenwärtige Bevölkerung her. Auch in kirchlicher Beziehung fehlte es an einem eigenen Mittelpunkt. Das Bisthum von Genf gehörte zur Erzdiocese von Vienne in der Dauphinée, die Bischöfe von Lausanne und Basel waren Suffragane von Besançon, Sitten hing der Reihe nach ab von Lyon, Vienne und Moutiers, Graubünden und die tessinischen Landestheile von Mailand u. s. w. Hiernach waren auch verschiedene Impulse und Einflüsse der mittelalterlichen Kunstübung maßgebend. Die Architektur vor Allem entbehrte während der romanischen Periode einer national einheitlichen Grundlage. Die schwäbisch-alamannische Bauschule drang im Norden, die italienisch-lombardische im Süden ein; die letztere erreicht ihre Höhe im Dome von Chur und erstreckt sich sogar bis auf den Grossmünster von Zürich. Am auffallendsten erweist sich im Westen der Charakter der südfranzösisch-burgundischen Schule im Gefolge der Cluniacenser und Cisterzienser, während die späteren Kathedralen von Genf und Lausanne als Muster des französischen Uebergangsstiles gelten, die Gothik aber rücksichtslos gegen nationales Herkommen von ihrer nordfranzösischen Heimat aus über alle europäischen Länder und so auch hier sich ausbreitet. Auch in der Malerei treten dort die Spuren der oberdeutschen, hier diejenigen der italienischen Schulen hervor. Einen hervorragenden eigenen Künstler hat die Schweiz bis herab in das 16. Jahrhundert nicht aufzuweisen, wo sich allerdings des jüngeren Holbein Wirksamkeit ihr, aber nur vorübergehend, zugewendet hat. Gleichwohl regen sich um den Wechsel des 15. und 16. Jahrhunderts die Anfänge einer eigentlich schweizerischen Kunst, nicht in großen monumentalen Werken, sondern in kleineren, mehr handwerklichen Schöpfungen, wie sie in Rathhäusern, Zunftstuben, Bürgerwohnungen zum Vorschein kommen, in farbenprächtigen Glasmalereien, in zierlichen Eisenarbeiten und Holzschnitzereien, in sinnreichen Ofenbauten, vornemlich aber in dem mit der sich ausbreitenden Buchdruckerei zumal in Basel Hand in Hand gehenden Holzschnitt. Wie viel auch das Zeitalter der Reformation durch den wilden Bildersturm zerstört haben mag, so sind doch die älteren kirchlichen Bauwerke in den protestantischen Cantonen mehr geschont und erhalten worden, als dies im katholisch-gebliebenen Theile der Schweiz namentlich durch die niederreisende und umbauende Brunkucht der Aelte geschehen ist. Auch blieb der Vandalismus des dreißigjährigen Krieges dem Lande erspart.

Der vielseitig gebildete, kenntnißreiche Verfasser des vorliegenden Buches, der durch Schnaase zur Bearbeitung eines Theils der neuen Auflage seines großen kunstgeschichtlichen Werkes beigezogen und noch früher mit einer gründlichen Schrift über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaues hervorgetreten war, verbreitet sich zunächst über die ältesten Ansiedelungen menschlicher Cultur in der Schweiz, welche zumal seit den letzten paar Decennien durch Ent-

deckungen in der Mehrzahl der dortigen Seen an's Licht gefördert worden sind. Die Kelten, ein eroberndes Volk, das östlich bis in das innere Kleinasien, westlich bis nach Irland und Spanien gedrungen und dessen Hauptmasse von dem Gestade der Nordsee bis zu dem Mittelmeer und zu den Alpen reichte, haben von ihrem niedrigen Cultus nur die rohen Steindenkmale auf den Berghöhen und jene Todtenhügel, von ihrer Bauart jene Pfahlwerke auf dem Wasser und jene Fashinenbauten auf den Gebirgspitzen oder im Tiefthal, von ihrer Technik aus den aufeinanderfolgenden Stufen der Stein-, Bronze- und Eisenperiode jene mit dem elementarsten Zierrath geschmückten Teller und Töpfe, Spangen und Nadeln, Teppichmuster und Formenspiele aus der Pflanzen- und Thierwelt hinterlassen, welche in einer Reihe von bisweilen überraschenden Nachbildungen dem Leser in diesem sehrreichen Abschnitte vorgeführt werden.

Die Einwirkung römischer Cultur hängt mit der Ausdehnung der Reichsgrenzen des erobernden Volks und mit den Standquartieren seiner Legionen zusammen. Unter Augustus folgte die Vertheidigungslinie dem Laufe des Rheines von seiner Mündung bis herauf an den Bodensee und sollte von da in kürzester Strecke die Donau erreichen und weiter begleiten. Durch Drusus und Tiberius wurde Rätien dem Reiche zugeschlagen, unter Domitian und Trajan die Grenze durch neue Eroberungen weiter vorgeschoben und das Land von seinen Militärstationen befreit. Aber nach der Mitte des 3. Jahrhunderts begann der Verfall der römischen Herrschaft, der auch durch Valentinians I. Siege nur kurz aufgehalten wurde. Bereits hatten die Alamannen die Hauptstadt (*caput Helvetiorum* bei Tacitus) Aventicum zerstört und Hieronymus mußte klagen, daß alles Land zwischen Rhein, Alpen, Pyrenäen und Ocean von den Barbaren übersluthet sei. Außer Aventicum (Avenches in der Waadt) waren die vornehmsten römischen Waffenplätze Vindonissa (Windisch im Aargau) und Augusta Rauracorum (Augsst bei Basel) gewesen. Zwischen diesen Hauptplätzen dehnte sich eine Reihe von Zwischenstationen und kleineren Colonieen zur Handhabung der Sicherheit und zum Schutz des Transports und Verkehrs mit Warten und Thürmen aus. Nächst den Tempeln, welche nicht bloß römischen, auch gallischen Gottheiten errichtet worden zu sein scheinen, sind es die eigenthümlich römischen Bauwerke, deren Spur auch hier sich nicht vermissen läßt, Theater und Amphitheater, sowie Thermen und Villen, auch noch vorhandene Erzeugnisse der Kleinkunst, die wohl mehr von außen herzugebracht, als an Ort und Stelle entstanden waren, wie der Broncespiegel aus Aventicum im Museum von Lausanne, die Bronzevase von Grächwyl im Museum von Bern, Krüge und andere Gefäße in den verschiedenen schweizerischen Sammlungen.

Das frühe Eindringen des Christenthums, von welchem die Legende der thebaïschen Legion (285 oder 296) in den agaunischen Bässen bei St. Maurice ein weitberühmtes Zeugniß ablegt, war mit dem Sturze der römischen Oberherrschaft vielfach wieder zurückgedrängt. Gleichwohl sind aus den Trümmern römischer Ansiedelung, aus den Cömeterien der vorerwähnten Stationen u. a. entschieden christliche Denkmäler an's Licht gezogen worden, wie der Goldschmuck von Niederlunnern im Züricher antiquarischen Museum, ein mit dem Kreuze verzierter Stein und

Schmuckwerke mit dem Christusmonogram aus Basel Augst, mehrere Thonlampen in Genf, vor Allem aber der in der Urbe bei Genf vorgefundene Diskus des Valentinian im Musée académique dieser Stadt.

Durch die Alamannen war die frühere Bevölkerung, auch die aufstrebende christliche Bildung wo nicht ausgerottet, doch theils zerstreut theils unterdrückt worden. Gesitteter waren die Burgunder. Sie erschienen zuerst am oberen Rhein, der späteren Heimat ihrer Nibelungen Sage, und erstreckten sich über die wälsche Schweiz bis nach Savoyen herab, das friedfertigste unter den germanischen Völkern. Sie vermischten sich leicht mit den romanischen Einwohnern und eigneten sich demgemäß auch die Vorzüge klassischer Gesittung an. Schon am Rhein hatte das Christenthum bei ihnen Eingang gefunden und bald entwickelte sich auch auf schweizerischem Boden ein reges kirchliches Leben. Genf besitzt die ersten Spuren heimischen Kirchenbaues, die man in der Umgebung der dortigen Kathedrale 1850 an einer Zufsteinmauer mit gitterförmigen Ornamenten aus rothgefärbtem Stuck und an einem kreisrunden Gebäude erkennt, das unzweifelhaft einem Baptisterium angehörte. Gleichzeitig mit der Entstehung der burgundischen Kathedrale erhob sich in Genf die Kirche des h. Victor, welche nach dem Ergebniß späterer Nachforschung gleichfalls einen kreisrunden Grundriß hatte. Nahezu derselben Zeit gehört auch die Kirche des h. Gervasius daselbst auf dem rechten Rhoneufer an. Ebenso die zu Ehren der thebäischen Märtyrer errichteten Bauten in Agaunum (St. Maurice), von welchen heutzutage freilich nur wenige Reste des Alterthums dastehen. Dagegen legen Bronze- und Eisenarbeiten, auch Werke der Goldschmiedekunst, in welcher bekanntlich der burgundische Bischof und Staatsmann Eligius ein ebenso glücklicher als ehrlicher Meister war, dann auch die Reliquiarien im Klosterhage von S. Maurice Zeugniß für mannigfache schmuckreiche Kunstübung ab. Erst aber mit der fränkischen Herrschaft der Karolinger sollte ein Aufschwung erfolgen.

Die Schaar von irischen Missionären, die unter der Führung Columbans zunächst nach Gallien und weiter nach dem Elsaß und in die Gegend um den Bodensee zogen, wo der h. Gallus in Bregenz das Christenthum wieder einführte und wo die großen mittelalterlichen Culturstätten in St. Gallen und Reichenau entstanden, hat im Verlauf auch für den Kirchenbau und die übrige Kunstpflege Großes geleistet. Karl der Große ist wahrscheinlich nur bei seinen Römerzügen vorübergehend in das Land gekommen. Aber die Bischöfe von Sitten und Basel verdankten ihm ihren Besitz. In Chur ordnete er die kirchlichen Verhältnisse, in St. Gallen die Klostereinrichtung. St. Maurice preist ihn als besonderen Wohlthäter, Zürich als Ordner des Chorherrnstifts und der Karlschule. Das merkwürdigste Denkmal jener Zeit ist der noch erhaltene Bauriß des Klosters St. Gallen vom Jahre 830, der in der dortigen Stiftsbibliothek aufbewahrt wird und auf ein großes 2½ Fuß hohes und 2½ Fuß breites Pergament gezeichnet ist, welches in vier zusammengehefteten Häuten besteht. Ein mächtiges Bild von der Ausdehnung und Einrichtung des mittelalterlichen Klosterlebens mit den um die Kirche angelegten Höfen und Bauten, Wohnungen des Abtes und der Mönche, Schule und Schreibstube, Werkstätten und Hallen auch für die Laienbrüder, entfaltet sich darin vor dem Beschauer, und nicht weniger spricht die Kunde von der Erbauung der Züricher Kir-

chen und derjenigen in den verschiedenen Bestandtheilen des Reichenauer Klosterbezirks an. Hier tritt auch schon das Querschiff und die Errichtung von Krypten, Doppelschören und Glockenthürmen hervor. — Plastische Werke jener Zeit sind nur auf dem Felde der Kleinkunst, namentlich der Eisenbearbeit, in den kirchlichen Diptychen vorhanden. Dahin gehört vor Allem das berühmte Diptychon des Mönches Tutilo von St. Gallen, der 915 starb und den Ruhm einer vielseitigen Begabung als Architect und Bildner mit dem Meißel und Grabstichel, als Dichter und Sänger, Flötenbläser und Saitenspieler hinterließ. Die vordere Tafel enthält eine figurenreiche Glorie des Heilandes; die andere Tafel außer einem von schwungvollem Blattwerke umschlossenen Thierkampf oben die Himmelfahrt der Maria und unten zwei Scenen aus dem Leben des heiligen Gallus. Aehnliche Tafeln bewahrt der Stiftsschatz von Beromünster im Canton Luzern, ein Reliquarium das Museum von Sitten, das von antikem Ursprung, aber von christlicher Hand mit einem Kreuze versehen ist; Pyxiden und Kästchen finden sich noch in Zürich, Sitten und Chur eine goldene Kanne im Klosterschatz von St. Maurice. Das Evangeliarium mit einem Einbände von kunstreicher Goldschmiedearbeit, das Karl d. Gr. dem Stifte von St. Maurice geschenkt haben soll, ist vor 20 Jahren an einen Genfer Antiquitätenhändler verschachert worden. — Die Malerei des Zeitalters erblüht vornemlich von den Schreibstuben aus, deren eine auch in dem Neubau des St. Gallener Klosters vorgesehen war und worin sich besonders die irischen Mönche durch ihre vorbildliche Geschicklichkeit auszeichneten, bei welcher das Schreiben schon ein Zeichnen war und das Zeichnen in's Malen überging. In der dortigen Stiftsbibliothek ist eine zahlreiche Sammlung irischer Handschriften und Miniaturen, in welchen das blos Ornamentale sich je mehr und mehr zu freien Bildungen und zur Benützung des Pflanzenreichs und der Thierwelt erhebt und auch figürliche Gegenstände zumal aus der Schrift und Legende einschließt. Ein Gleiches macht sich in dem Codex aureus von Pfäfers, in dem alten Missal von Rheinau, in einem Evangeliarium des 9. Jahrhunderts und in dem wohl gleichzeitigen Manuscript des Beda Venerabilis zu Genf, in den St. Gallener Handschriften des Ruolfcoy, Folchard und Sintram geltend. Mit dem Sturze der Karolinger trat freilich eine Verwirrung ein; zu den inneren Parteikämpfen gesellten sich die Einfälle der Ungarn und Sarazenen. Da ging auch die geistige Saat wieder zu Grunde, welche Karl der Große und seine Nachfolger erfolgreich gepflegt hatten. Nur einzelne Klöster setzten ihre civilisatorische Thätigkeit fort und namentlich St. Gallen erlebte in den beiden Ekkeharden und den beiden jüngeren Notker eine solche Nachblüthe. Auch Einsiedeln verwahrt auf seiner Stiftsbibliothek eine Anzahl interessanter Codices mit Miniaturen. Größere Werke freilich, Tafelbilder und Wandmalereien, sind aus diesem Zeitalter nicht mehr vorhanden. Aber es fehlt auch nicht an schriftlichen Nachrichten über solche Unternehmungen, über die Farbenpracht an Decke, Wand und Fenstern des Züricher Frauenmünsters, über die Kunstschule zu St. Gallen und Reichenau, wo die gelehrtesten Mönche zugleich kunsterrfahrene Maler waren, von deren Werken die Scenen aus dem Leben des h. Gallus im Conventsgebäude, die Himmelfahrt der Maria und der Tod des h. Johannes in der von Abt Ulrich erbauten Heiliggrabkirche von St. Gallen gerühmt werden. Ein Gleiches verlautet

von dem Wandgemälde der heil. Jungfrau mit ihrem Sohne nebst den Heiligen Marcus und Januarius in der Münsterkirche von Reichenau-Mittelzell, von den Felderdecken des dortigen Kreuzganges mit den Geschichten des Klosters und der Thaten seiner Aebte und Mönche, und von der Kirche des benachbarten Petershausen, welche Bischof Gebhard II. mit Darstellungen links aus dem alten, rechts aus dem neuen Testamente bemalen ließ, und an der Decke des Chors die Gottesmutter anbrachte und um sie herum in Kreuzesform die zwölf Apostel. Er soll dazu vom Bischof von Venedig einen ganzen Scheffel griechischer Farbe, welche Lazur heißt, zum Geschenk erhalten haben.

Das romanische Zeitalter der christlichen Baukunst wird in dem vorliegenden ersten Hefte nur noch zum Theil behandelt. In der Kirchenanlage, welche den Typus der altchristlichen Basilika bewahrt, kommt immer mehr die Vierung, das Querschiff, die Aneignung der Apsis auch bei Seitenschiffen und Nebenchören zur Herrschaft im welschen Theil der Schweiz, während der geradlinige Chorabschluß in den östlichen und nördlichen Gegenden vorwiegt. Die Krypten öffnen sich nach vorn im Mittelschiff unter den Treppen, die zum hohen Chor führen, so im Nordosten und Süden, im Grossmünster von Zürich, im Dom von Chur, in S. Nicola zu Gior-nico und der Collegiata von Murakto bei Locarno, wogegen sie in den Stiftskirchen von Muri und Schänis, im Constanzner Dom und in der Stiftskirche von Amsoldingen und St. Ursanne im Canton Bern gegen das Langhaus geschlossen sind und durch seitliche Zugänge mit den Nebenräumen des Chors in Verbindung stehen. Der Schiffe sind es bei den größeren Kirchen nur drei. An die Stelle der Säulenbasilika tritt wohl meistens aus Mangel der handwerklichen Technik die Pfeilerbasilika. Die Mischung von Säulen und Pfeilern findet sich nicht. Die Atrien der Vorzeit sind verschwunden. Es handelt sich jetzt um den Portal- und Thurmbau. Der einzelne Thurm steht in der Regel im Westen, und hat je und je im oberen Stockwerk eine Kapelle mit besonderem Heiligthum. Bei größeren Anlagen steht ein Thurmpaar an der Westfronte, ein andres, wie für den Basler Münster projectirt war, vor der Ostseite der beiden Querschiffslügel. Ebenso erhebt sich bald ein Thurm, bald eine Kuppel über der Vierung. Die einschiffige Anlage kommt aber auch bei Gebäuden mittlerer GröÙe vor. Zweischiffig ist nur die St. Georgskirche oberhalb Berschis im Canton St. Gallen. Eine Kreuzconchenanlage findet sich nur in zwei Fällen. Charakteristisch ist bei alle dem die sorgfältige Bautechnik im Aeußern, mit Bogenfriesen, Pilastern und Eisenen. Auch bilden sich die großartigen Portale, wie am Züricher Grossmünster, mit ausgekanten Wandungen, Säulen und Statuen, und mit dem Tympanum unter dem Rundbogen. Von diesen und andern Detailbildungen bietet das Buch eine zahl- und lehrreiche Auswahl, unter welche zumal die figürliche Darstellung in der Krypta des Basler Münsters gehört, und worin es auch nicht an paganistischen Mythen und Motiven fehlt. Auch treten an den Gewölberippen, den Fensterleibungen, Archivolten, Pfeilern und Portalen die Spuren polychromer Behandlung hervor. Vornehmlich mußte sich der Reichthum der Bildungen an den Klosteranlagen zeigen, deren leider aus jenem Zeitalter keine mehr übrig ist. Es wird aber das Hauptsächliche an dem wenig späteren Bau des Cisterzienserklosters Wettingen, dessen

vornehmste Bestandtheile aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts stammen, nachgewiesen. Die mit dem schwäbisch-alamannischen Süden Deutschlands sich berührenden Landstriche waren gegenüber von Sachsen und von den Rheingegenden noch lange auch in der Ausbildung des Kirchenbaus zurück. Die älteste der hier entstandenen Basiliken ist wahrscheinlich die Klosterkirche von Muri im Canton Aargau, von der freilich nur noch die Krypta vorhanden ist. Weiter gehört hieber das Allerheiligenmünster in Schaffhausen, auch die Pfarrkirche zu Stein am Rhein, der Dom von Constanz, der Umbau des schon erwähnten Klosters Petershausen, die Kirchen von Oberwinterthur und Blyn, die Klosterkirchen von Wagenhausen bei Stein am Rhein und von Schöndhal im Canton Basel.

Wenn man im Blick auf die Schweiz gewohnt ist, an ihre Naturschauspiele zu denken, so wird durch den kundigen Forscher in unserem Buche der Ursprung und die Ausbreitung auch von Werken der Kunst aufgedeckt; und wenn die Kunstwerke in ihrer Art auch nicht mit den Naturwundern sich messen dürfen, so schließen sie uns doch das Wechselverhältniß des Verkehrs und der Cultur zwischen der Schweiz und den umliegenden Volksstämmen und den mächtigen Einfluß der christlichen Kirche und Gesittung auch bei jenen Berg- und Thalleuten in und unter der Alpenwelt auf. Das gedrängte auszügliche Referat, das wir hier von der ersten Lieferung eines so bedeutenden Werkes geben, möge Allen, welche sich dem Gegenstande des Buches näherzurücken wünschen, zur Aufmunterung eingehenderen Lesens dienen, wobei die schöne sprachliche Darstellung und der klare Ueberblick auf die Beziehungen der politischen Geschichte und der Kunstbestrebungen der verschiedenen Epochen noch besonderen Genuß verbürgt.

G.

Der Kelch zu Ohrenbach.

In Nr. 6 des Christlichen Kunstblattes hat Hr. Pfarrer Adolph Müller von Mörlbach im Rangau eine Abbildung und Beschreibung des interessanten Kelches zu Ohrenbach mitgetheilt. Letztere aber enthält einen erheblichen Irrthum, weshalb ich es nicht unterlassen kann, eine Berichtigung zu veröffentlichen. Hr. Pfarrer Müller sucht nämlich die beiden am Fuße des Kelches befindlichen Figuren zu deuten. Daß die eine derselben den Donator Stephan Groß darstellen soll, unterliegt wohl kaum einem Zweifel. Wen soll aber die andere — die Mönchsgestalt mit dem Heiligenschein — vorstellen? fragt Hr. Müller und antwortet: „Ich vermuthe, den heil. Stephanus, dessen Namen der Stifter als Vornamen führte und den er sich deswegen wohl zu seinem Schutzheiligen erwählt hatte; daß dieser Heilige im Gewande eines Ordensmannes dargestellt ist, entspricht der Gewohnheit des Mittelalters.“

Allein die — fast darf man sagen — stereotype Darstellung des Stephanus ist eine andere. Fast durchgehends wird derselbe (so z. B. auf einem der Seiten-Altäre zu Dettwang, auf alten Münzen des Bisthums Passau u.) mit einem Palmzweige in der einen und mit Steinen in der anderen Hand dargestellt. Diese

beiden Attribute werden ihm um seines Namens und um seines Martyriums willen beigegeben. Es ist aber auch nicht entfernt der erste Märtyrer Stephanus, den der Künstler darstellen wollte, sondern es ist kein anderer, als Franz von Assisi, Franciscus Seraphicus, wie er genannt wird. Von diesem erzählt uns die Geschichte: Er stand am Schlusse seines 42. Lebensjahres und begehrte Nichts sehnlicher, als mit Christo gekreuzigt zu werden. Am Feste der Kreuzes-Erhöhung war sein Herz von den Schmerzen des Gekreuzigten ganz durchdrungen, und in der Entzückung sah er einen Seraph in der Gestalt des Gekreuzigten vom Himmel herab schweben. Dieser Moment, mit welchem sich die Wundenmale, die sogen. *stigmata*, zu zeigen anfangen, die Franciscus in den letzten zwei Jahren seines Lebens an seinem Leibe trug, ist auf dem Kelche dargestellt. Und es wird nun klar, weshalb der herabschwebende Crucifixus mit 6 Flügeln dargestellt ist, — eine Darstellung, die Herrn Müller so viel *crux* verursachte, ohne daß es ihm gelungen wäre, das Richtige zu treffen. Dabei wollen wir es dem Silberschmied aus dem 14. Jahrhundert nicht allzu hoch anrechnen, daß er die Flügel nicht genau so zeichnete, wie sie Jesaja in seiner Cap. 6, 2. beschriebenen Vision gesehen.

Es bleibt nun noch übrig, zu erklären, durch welche Verkettung von Umständen der interessante Kelch in die Pfarrkirche zu Ohrenbach gekommen sein mag. Allein darüber lassen sich nur Vermuthungen aufstellen. Höchst wahrscheinlich ist der Kelch in das Franziskanerkloster zu Rothenburg ob/Tbr. gestiftet worden, dessen Kirche noch jetzt steht, während das einstige Klostergebäude erst in diesem Jahre 1874 vollends niedergerissen wurde, um einer Gewerbschule Platz zu machen. Von diesem Kloster nahm der Rath 1542 Besitz; die beiden letzten Conventualen entflohen, der eine nicht ohne den Verdacht einer Blutschuld. Das Klostervermögen aber wurde *ad pias causas* gewissenhaft verwaltet. Im dreißigjährigen Kriege war die Landschaft von Rothenburg arg mitgenommen worden. Von Ohrenbach schrieb ein dortiger Pfarrer, J. G. Lehmus: „Als ich 1654 diese Pfarrei angetreten, war Ohrenbach sehr gering an Leuten, das Pfarrhaus eingegangen, weder Fenster noch Thüren noch Oefen in demselben, die Aecker öde mit Holz bewachsen, — die Kanzel mit Moos.“ In jener Zeit mögen auch die *sacra vasa* von Ohrenbach geraubt worden sein, und der Gemeinde, die zum Gebiete Rothenburgs gehörte, mag vom Rathe dieser Stadt der aus den Kirchenschätzen des aufgelösten Franziskanerklosters noch vorhandene Kelch überlassen worden sein.

Es sind dies aber — wie gesagt — nur Vermuthungen, für die ich denn auch kein weiteres Recht beanspruche, als eben Vermuthungen zu sein, denen übrigens große Wahrscheinlichkeit wohl kaum abgesprochen werden dürfte. W.

Zeitschrift.

Sehrwerfstat. Monatsblätter für Zeichenkunst und Zeichenunterricht mit besonderer Berücksichtigung der Kunstindustrie. Organ des Vereins zur Förderung des Zeichenunterrichts, herausgegeben von Hugo Troschel, Dr. Georgens und Theodor Wendler. Berlin. Nicolai'sche Verlags-Handlung.

Das allgemein anerkannte Bedürfniß und das von verschiedenen Seiten mit großem Fleiße begonnene Streben, den deutschen Zeichenunterricht gründlich zu verbessern, hat in den letzten Jahren manche beachtenswerthe Fortschritte hervorgerufen; indessen stehen wir erst am Anfange eines weiten Weges. Vergleicht man z. B. die Veröffentlichungen künstlerischer Werke in Deutschland und Frankreich mit einander und zwar nicht dem geistigen Inhalte oder dem Werthe der Formengebung nach, sondern allein rücksichtlich der Wiedergabe in der Darstellungsweise, so treten unsere einheimischen Verlagserzeugnisse leider sehr in den Hintergrund. Wir besitzen anerkannte, mustergiltige wissenschaftliche Bücher, deren Illustrationen theils aus deutschen, theils aus französischen Quellen geschöpft sind, und welch' ein Unterschied in der Wiedergabe, selbst von einfachen Bauthellen derselben Periode! Der Grund hiebon liegt in dem mangelhaften Zeichenunterricht der deutschen Bildungsanstalten. Auf der andern Seite aber hat die Einsicht dieser Mängel und das Streben nach besseren Leistungen in vielen Fällen sowohl für abgeschlossene literarische Arbeiten als auch für periodisch erscheinende Zeitschriften schon recht erfreuliche Früchte getragen, und es steht zu hoffen, daß der jetzige Zeichenunterricht, auf fester und erprobter Grundlage ruhend, die angehenden Künstler und Handwerker leichter und weiter fördern wird als uns, welche nach der alten, schwankenden Methode den Unterricht genossen haben. Die stetige Entwicklung des Kunstgewerbes, das Emporblühen der Baugewerkschulen und die Annäherung, welche sich zwischen den bildenden Künsten sowohl unter einander als auch besonders mit dem Kunsthandwerk nach und nach naturgemäß zum gegenseitigen Nutzen vollziehen muß, dieses sind drei Momente, aus denen man günstige Anzeichen für die Zukunft zu lesen vermag.

Für die Erreichung oder wenigstens Anbahnung einer solchen glücklichen Kunstperiode sucht auch die oben angeführte Zeitschrift „Lehrwerkstatt“ zu wirken; dieselbe hat sich aus den „Monatsblättern für Zeichenkunst und Zeichenunterricht“ zu einem größeren Umfange entwickelt; in der vorliegenden ersten Nummer vom 1. April 1874 werden die Ziele des Unternehmens mit folgenden Worten zum Ausdruck gebracht: „Wir werden nicht blos vom Kindergarten und der Volksschule aufwärts sachgemäß durchgebildete und bewährte „Lehrgänge“ für den Formen- und Farbenunterricht, das Freihandzeichnen und die geometrische Formenlehre mit Einschluß des mathematischen Zeichnens bringen, sondern auch für die verschiedenen Fächer des Kunstgewerbes brauchbares Material liefern, die Fortschritte, die auf diesem Gebiete gemacht werden, übersichtlich zusammenstellen, und, wo es nothwendig, dieselben auch charakterisiren, und endlich dem Kunstunterricht an den höheren Schulen unsere volle Aufmerksamkeit schenken, indem wir auch hier für eine zeitgemäße Reform thätig sein wollen. Gleichzeitig werden wir nach wie vor Beilagen bringen, welche ebenso wohl bei dem Unterrichte in den Schulen, wie von den Industriellen mit Nutzen verwendet werden können. Die Haupt-Tendenz unseres Blattes soll der neue Titel „die Lehrwerkstatt“ in ihrem ganzen Umfange andeuten.“

Von der Reichhaltigkeit des Inhaltes mag die Uebersicht des Textes eine Probe geben; die Nummer 1 enthält: 1) Unsere Ziele; 2) Stilfragen; 3) die Textil-Industrien, erster Artikel; 4) Benvenuto Cellini; 5) Broncearbeiten; 6) der Kunst-

gewerbliche Unterricht in den Handwerkerschulen; 7) die weibliche Erwerbsarbeit im Kunstgewerbe; 8) kleine Mittheilungen; 9) Bücherbesprechung; 10) Erklärung der Tafeln; beigegeben sind außer mehreren dem Text beigeordneten Zeichnungen zwei Tafeln, von denen die erste aus einem Musterbuch für Stickerie und Häferei, verfaßt durch Hans Sibmacher 1602, stammt; dieselbe ist sehr ansprechend, auch hinsichtlich der Wiedergabe; die zweite Tafel zeigt eine maurische Füllung für Holzschnitzerei modernen Ursprungs, nämlich aus der Werkstatt der bekannten Actiengesellschaft „Renaissance“ zu Berlin; an der Darstellungsweise dürften die Schattendrucker alter Zeichenmethode nicht zu loben sein; im Uebrigen ist die Ausstattung, besonders auch dieser Tafeln, eine würdige.

Möchte die „Zehrwerkstatt“ eine allseitige, freundliche Aufnahme und zur Erreichung der angedeuteten Ziele eine weite Verbreitung finden. H. St.

Literatur.

Müller und Mothes, Illustriertes Archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance. Leipzig, Otto Spamer.

Dieses für das Bedürfniß der Archäologen, Sammler, Kunsthistoriker und Freunde des Alterthums und der Geschichte berechnete lexikalische Werk sollte ursprünglich außer den bildenden Künsten die damit in Verbindung stehenden Specialfächer der Ikonographie, Kostümkunde, Waffenkunde, Baukunde, Geräthkunde und Epigraphik umfassen; der Plan ist jedoch noch in seinem ersten Entstehen erweitert und auch auf das mittelalterliche Befestigungswesen, die Handwerks- und Kunstwerkzeuge, die Symbolik, die vervielfältigenden Künste, die Keramik, Tektonik, besonders aber die altchristliche Kunst ausgedehnt worden. So umfänglich aber auch dieser Plan angelegt ist, wird man doch — nach den vorliegenden 4 ersten Hefen zu urtheilen — in diesem Werke nicht leicht etwas vergeblich suchen, was man überhaupt zu suchen berechtigt ist; ja es finden sich sogar geschichtliche und mythologische Artikel, welche nur in entfernter Beziehung zur Kunstarchäologie stehen. Nimmt man hinzu, daß die technischen Ausdrücke auch in lateinischer, französischer und englischer Sprache aufgeführt sind, so kann man sich denken, welche außerordentliche Fülle von Artikeln geboten wird. Es übertrifft hierin wie im Umfang seiner Anlage bei weitem das, wie alle Otte'schen Schriften, so überaus exacte „Archäologische Wörterbuch“ von Otte, obwohl dieses für den Handgebrauch immer noch im Werth bleiben wird.

Wenn wir die Prüfung des Einzelnen billiger Weise den Männern der Fachwissenschaft überlassen und hier zunächst das Bedürfniß der Leser dieses Blattes, die sich in der großen Mehrzahl nicht dazu rechnen werden, in's Auge fassen, so dürfen wir wohl sagen, daß es diesem Bedürfniß in ganz besonderer Weise zu ent-

sprechen und dem, welchem nicht ein reicherer wissenschaftlicher Apparat zum Nachschlagen zu Gebote steht, gewissermaßen eine Bibliothek zu ersetzen im Stande ist. Was wir in dieser Beziehung etwa noch zu wünschen hätten, das wären hie und da einige weitere literarische Nachweise, — ja nicht etwa ein Wust von Citaten, sondern nur eine auf strenger Sichtung beruhende Angabe der einschlagenden Hauptwerke, und zwar nur an den Stellen, wo das Bedürfnis des Lesers, sich über den Gegenstand weiter zu unterrichten, voranzusetzen ist. Das Werk ist in dieser Beziehung nicht ganz gleichartig gearbeitet. — Die ihm beigegebenen zahlreichen Illustrationen verdienen insofern eine Auszeichnung, als sie nicht etwa blos, wie in so manchen illustrierten Werken dem Vorrath bereits anderweit benutzter Clichés entnommen sind und mehr als Vockspeise und Füllsel dienen, vielmehr einerseits eigens für diesen Zweck entworfen, andererseits zweckmäßig ausgewählt sind.

Wir können dieses Werk, welches in 18 Lieferungen von circa 5 Bogen Text (à 10 Ngr.) erscheint, allen Kunst- und Alterthumsfreunden bestens empfehlen und wünschen ihm einen gedeihlichen Fortgang. Der vorliegende Anfang, die geachteten Namen der Herausgeber und die seitherigen Leistungen der Verlags-handlung dürfen ihn verbürgen.

Mr.

Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterrichte bearbeitet nach den besten Hilfsmitteln. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 102 Illustrationen. Stuttgart. Verlag von Ebner und Seubert. 1874.

Dieses, nunmehr zum dritten Mal gedruckte Buch hat sich durch seine Nützlichkeit in stiller Ausbreitung und Anwendung bewährt, allen den unwürdigen Angriffen zum Troste, welche deshalb nicht blos der feingebildeten edeln Verfasserin, sondern auch dem berühmten Mentor, der gleich dem ersten Erscheinen ihrer fleißigen Arbeit zum Führer gedient hatte, widerfahren sind. Sicher wird auch die neue Auflage um so mehr Beifall finden, als es an ähnlichen übersichtlichen und faßlichen Schriften auf diesem Gebiete der Literatur fehlt. Möge dadurch in immer weiterem Umkreise der Schulen und des Familienlebens das Kunstinteresse geweckt und dadurch das Studium der gediegenen größeren Werke, die der deutsche Büchermarkt gerade im letzten Jahrzehend dargeboten hat, angeregt, das Verständniß der Sammlungen, die sich im Süden und Norden des deutschen Vaterlands befinden und deren Schätze durch das Mittel der Photographie so leicht in den Besitz der Anstalten gelangen können, erleichtert werden.

G.

Goldförner aus Gottes Wort. Zwölf Karten in feinem Farbendruck. Basel, C. F. Spittler.

Diese biblischen Trost- und Mahnsprüche sind in bunter Schrift mit sinniger Blumenymbolik illustriert und empfehlen sich zu Buchzeichen, Briefeinslagen, Glückwunschkarten, Schulprämien und Weihnachtsgaben. Mehrere derselben sind mit

seinem Gefühl ausgeführt, unter welchen wir auf Hebr. 13, 8 mit der Epheuranke um das Schriftband, auf Matth. 11, 29 mit dem Beilchenstraufse, auf Matth. 5, 8 mit dem Schneeglöckchen, auf Ev. Joh. 10, 3 mit dem Bergigmeinnicht aufmerksam machen wollen. Der Preis ist 1 Francs 80 Cent. oder 1 1/2 Mark.

Chronik.

Kirchenbau. Am 10. November 1873 fand in München die Grundsteinlegung der zweiten evangelischen Stadtkirche am Ausgang der Gabelsberger Straße gegen die Amalienstraße hin statt; daneben soll auch ein Pfarrhaus errichtet werden. Der gothische Bau nach den Entwürfen des Professors Rudolph Gottgetreu ist auf 3 Jahre berechnet. Der Kostenaufschlag lautet auf 200000 fl.

Malerei. Der Historienmaler Plattner, ein Schüler von Cornelius, hat in der Vorhalle der Innsbrucker Friedhofskapelle auf drei Wänden eschatologische Bilder aus der Offenbarung Johannis al fresco ausgeführt, welche einen originalen Charakter in der Schule des großen Meisters verrathen. Das eine stellt den Untergang der diesseitigen Dinge, das zweite das Weltgericht und das dritte das neue Jerusalem dar.

Ludwig Rosenfelder in Königsberg hat für die Aula der dortigen Universität einen Carton entworfen, welcher die Predigt des Apostels Paulus in Athen darstellt. In der darüber befindlichen Künste ist eine Fides mit Kindergruppen.

Erklärung.

Im Laufe des Juli lief bei unserem Verleger, Hrn. J. F. Steinkopf, Nachstehendes ein:

An die geehrte Redaction des „Christl. Kunstblattes“ in Stuttgart.

In der Nr. 6 des „Christl. Kunstblattes“ vom 1. Juni d. J. wird auf S. 89/90 meinem Buche über Cornelius eine „nicht selten vorlaute und unziemliche Sprache“ in Bezug auf „den gerechten Tadel leidenschaftloser Kritik“ vorgeworfen. Ich erwarte von der Ehrenhaftigkeit der geschätzten Redaction, daß sie für diese schmeichelhafte Behauptung die Beweise beibringt, oder aber dieselbe als unbegründet wieder ruft (sic). In Bezug auf das, was der betreffende Artikel auf S. 90 weiter über mich sagt, wird von jedem Kundigen sofort erkannt werden, daß da um theologische Dinge geeifert wird, daß aber von künstlerischer Erkenntniß nichts zu bemerken ist: ein Umstand, der mich jedes weiteren Wortes überhebt.

Hochachtungsvoll

Prof. Dr. Kiegel,

Direktor des Herzogl. Braunsch. Lüneb. Museums.

Indem wir dieses Schreiben unseren Lesern zur Kenntniß bringen, finden wir keinen Anlaß zu ausführlicher Controverse und bitten diejenigen, welche sich darüber näher informiren wollen, das besprochene Buch des Hrn. Kiegel selbst nachzusehen und so die Richtigkeit des in Nr. 6 gefällten Urtheils zu prüfen.

Die Redaction.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Oktober 1874.

Nr. 10.



Herausgegeben von

C. Grüneisen, R. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Der evangelische Kirchenbau und die Akustik.

Die evangelische Kirche ist die Kirche des „reinen Wortes“. Sie hat die redenden Künste: Rhetorik, Musik, Poesie in ihren Dienst gezogen; zu den bildenden aber hat sie von jeher eine mehr passive Stellung eingenommen. Sie hat einen Luther, einen Paul Gerhard, einen Bach aufzuweisen, aber keinen Architekten, der einem Meister Erwin oder Gerhard auch nur das Wasser reichte. Ein Strom neuen Lebens hat sich über unser Volksthum ergossen aus jenen erwecklichen Predigten und Postillen, jenen herzerquickenden Liedern und wunderbar ergreifenden

Chorälen, deren gemeinsame Quelle der evangelische Glaube ist. Allein es scheint, als sei dieser Strom zu sehr in die Tiefe, zu wenig in die Breite gegangen, um die doch so nahe liegenden Gebiete der Bildnerei und Malerei zu befruchten. Und während theologischer Scharfsinn dogmatische Systeme schuf, deren wohlgefügter Miesenbau Himmel und Erde zu überspannen schien, begnügte sich der kirchliche Geschmack oft mit Gotteshäusern, welche kümmerliche Nothbauten waren. Man hat uns katholischerseits beneidet, weil bei uns viele altkirchliche Gebäude und Geräthe die Barbarei des Barockstiles überstanden haben. In der That muthet es uns erquickend an, wenn wir, etwa auf einer Wanderung durch Nürnberg, diezierhaft aufgeputzte Liebfrauenkirche mit dem altherwürdigen Schmuck der evangelischen St. Lorenzkirche vergleichen. Gestehe wir es aber offen: jener Sinn, welcher nur aus Gleichgiltigkeit Alles beim Alten ließ, war, mochte er nun conserviren oder dem Verfall in die Hände arbeiten, nicht minder eine Barbarei. Umgekehrt zeugen die ungeheuerlichsten Verschönerungen und Verrenkungen des Jesuitenstiles von einem Gestaltungsdrange, den wir in der Kunstgeschichte unserer Kirche vergebens suchen.

Es findet in dieser Beziehung eine überraschende Aehnlichkeit statt zwischen der evangelischen Kirche und dem Volke Israel. Seit den Tagen Mose, Mirjam und Aaron hat dieses Volk Dichter, Sänger und Redner in reichster Fülle hervorgebracht: wir erinnern an einen David, Asaph und Salomo, an einen Heine, Mendelssohn und Stahl. Aber seit Salomo zum Bau seines Tempels die phönizischen Werkleute des Königs Hiram herbeirufen mußte, seitdem zu Christi Zeiten der Tempel nicht von den jüdischen Pharisäern, sondern von dem idumäischen Könige Herodes mit Hilfe griechisch-römischer Architekten erbaut werden mußte, hat man nie gehört, daß ein berühmter Architekt oder Maler oder Bildhauer aus dem Volke der Juden hervorgegangen wäre. Wohl aber ist es bekannt, mit welcher Resignation dieses Volk sich in die Häßlichkeit der mittelalterlichen Judenviertel gefunden, ja, dieselbe geradezu gepflegt hat. Erinnert diese Resignation nicht an den Gleichmuth, mit welchem die evangelische Kirche alle Verunstaltungen des Rococo, alle Ungunst karglicher Patrone über sich ergehen ließ?

Man könnte auf den Gedanken kommen, daß diese Verwandtschaft auf eine Gleichartigkeit des jüdischen und deutschen Temperaments zurück zu führen sei. Feinsinnige Psychologen haben die Entdeckung gemacht, daß jedes der vier menschlichen Temperamente einem menschlichen Sinne entspreche. Sie sagen: der sanguinische Großstädter will sehen; der phlegmatische Bauer will schmecken; die choleriche Erregtheit des Kriegers wird schon von den alten Hebräern als ein Riechen (Schnauen) dargestellt und seit Beethoven und Schumann sind wir gewohnt, das geheimnißvolle Reich der Töne vorzugsweise dem Melancholiker zuzueignen. Demnach hätte die deutsch-evangelische Kirche mit dem Volke des alten Bundes gleichsam eine Temperamentsader gemeinsam, nämlich die melancholische, deren Organ das Ohr ist, und es wäre eine Schwermuth, die in den Bußpsalmen ertönt und die uns ergreift in den Klängen des deutschen Kirchenliedes. Umgekehrt erklärte sich die Alleinherrschaft des Katholicismus über Italiener, Spanier und Franzosen daher, daß diese sanguinisch angelegten Völker nur in derjenigen Kirche

die höchste Befriedigung finden, welche durch die Pracht ihres Cultus auf das Auge wirkt, nämlich in der katholischen.

Die Richtigkeit dieser natürlich nur cum grano salis zu verstehenden Beobachtung vorausgesetzt, möchten wir an dieselbe eine Frage knüpfen, die uns zu unserem eigentlichen Thema führt. Unsere Kirche ist die Kirche des Wortes. Muß daher der evangelische Kirchenbau nicht von der Plastik seine Gesetze empfangen? Ein jegliches Reich wird nur durch diejenigen Mächte erhalten, durch die es gegründet ist, und zu diesen Mächten gehören bei uns unbestreitbar die redenden Künste. Muß da nicht bei jedem Kirchenneubau die Zunge der Wagschale sich derjenigen Stilart zuneigen, welche dem Liturgen und Predikanten die günstigsten Bedingungen bietet? Ist dies bei den mittelalterlichen Stilen der Fall? Klagt man nicht über die schlechte Plastik in altgothischen Kirchen: wir nennen die Andreaskirche zu Hildesheim, die Wiesenkirche zu Soest? Wiederholt sich diese Klage nicht bei neugothischen Prachtbauten: wir erinnern an die Nicolaikirche zu Hamburg, die Christuskirche zu Hannover? Die mittelalterlichen Kirchen waren für den Ceremoniendienst bestimmt, für das Auge berechnet; sie waren gleichsam Wunder der Optik. Werden sie aber auch den Gesetzen der Plastik gerecht werden und sich eignen für die Predigt des Wortes? Und wenn nicht, was helfen uns die schönsten Kathedralen, wenn die Predigt darin ein unverständlicher Schall bleibt?

Fast scheint es, als sollten diese Bedenken noch eine Verstärkung finden durch den Blick auf die Entstehungsgeschichte der mittelalterlichen Bauweisen. Die romanischen Kirchen mit ihren farbigen Wandmalereien waren zugleich die Elementarschulen für ein Volk, welches weder las noch schrieb. Man hätte ihnen die Aufschrift geben können: „Wo Menschen schweigen, werden Steine reden.“ In der evangelischen Kirche soll jedoch vor allem der Mensch zu Worte kommen. — Der gothische Stil aber verdankt nicht nur seine Erfindung, sondern auch seine erste Ausbildung dem sanguinischen Volke des Westens. Sanguinisch ist der eifrigste Patron der Gothik: das Ritterthum, dem Schaulust über alles gehen. Sanguinisch ist das ganze Mittelalter, welches völkerverfressende Kreuzzüge unternimmt, um ein heiliges Land zu sehen. Sanguinisch endlich — last not least — ist das bei aller Sinnesflucht doppelt visionsfüchtige Mönchsthum. Wird nun der Stil dieses sanguinisch erregten Zeitalters sich eignen für eine Kirche, welche, zumal in ihrer dermaligen Knechtsgestalt, eine stark melancholische Ader hat? Werden jene Kathedralen, in denen die Schaulust einer siegenden Kirche Triumphe feiert, sich eignen für den Gottesdienst einer Gemeinde, deren demüthige Grundstimmung das Wort Samuels ist: „Rede Herr! Dein Knecht höret!“?

Wir antworten mit einem freudigen „Ja“. Denn das, was die Gothik zum weltbeherrschenden Stile machte, was alle Nationen des Mittelalters zwang, sich ihm mit ganzer Seele, mit voller künstlerischer Kraft zuzuwenden, war nicht eine französische Laune, noch eine renommistische Viehhaberei des Ritterthums, noch endlich die Schaubegier des Mittelalters, sondern das bestimmte Gefühl, daß in ihm das wahrhaft Christliche, das ewig Bleibende des Mittelalters seine Verförperung erhalten solle. Es war das Bewußtsein, daß in dem Spitzbogen die Antwort gefunden sei auf die alte Frage der Menschheit: „Wo findet die Seele die Heimath,

die Ruß'?" Und dieses Bewußtsein war so wenig eine Täuschung, daß noch heute der neu erwachte christliche Geist überall da, wo er sich Hütten baut, mit Vorliebe der Gothik sich zuwendet. Mit gothischen Bauplänen erscheint der streng kirchliche Engländer auf dem Kampfplatze der Weltausstellungen, die rheinischen Katholiken möchten mit August Reichenperger den gothischen Stil als den wahrhaft katholischen in Anspruch nehmen und gläubige evangelische Architekten finden das freie und doch in Gottes Wort gebundene Streben des evangelischen Geistes nirgend so deutlich ausgeprägt, als in den Hallen des gothischen Domes.

Die Gothik ist die Wunderblume der christlichen Baukunst. Sie würde indeß Farbe und Duft verlieren, wollte man sie ohne weiteres aus dem üppigen Boden des Mittelalters in das magere Erdreich der evangelischen Kirche verpflanzen: es gilt, sie zu naturalisiren. Schon oft hat man tastend und kostend die Gesetze des evangelischen Kirchenbaues gesucht, unseres Wissens aber die praktische Gesetzgeberin: die Akustik, in idealer Kunstfreude häufig ignorirt. Bittere Enttäuschungen der Baugemeinden, herbe Erfahrungen der Bauherren, beide ein tödtlicher Mehlthau für die Kunstpflege, sind nicht ausgeblieben. Und dennoch ist man, unbekümmert um die Hekatomben, die sie alljährlich fordert, der feindlichen Hydra mit verzagtem Grausen aus dem Wege gegangen. Nicht also! Greifen wir die Herkules-Arbeit mit Herkules-Muth an, vor allem aber auch mit Herkules-Geduld. Späteren Geschlechtern mag es überlassen bleiben, das unsterbliche Haupt zu besiegen, d. h. das unerklärliche Dunkel zu beseitigen, welches die wissenschaftliche Berechnung der Schallvertheilung zur Zeit noch einhüllt. Wir aber sollen nicht müde werden, die sterblichen Häupter zu köpfen, d. h. in der Praxis diejenigen Fehler zu vermeiden, welche ebenso viele Feinde einer guten Akustik sind.

Tod den glatten Wänden: so laute in diesem Kampfe unsere erste Losung. Die glatte Wand wirft das Wort wie einen Gummiball zurück, so daß dasselbe sich verdoppelt, oder auch weiter, so daß ein endloses Hallen und Schallen entsteht, als raisonnirte ein Echo in den Bergen. Die wohlartikulirte Rede wird zum garstigen Gewirre; der evangelische Gottesdienst hört auf, ein solcher zu sein. Dem gegenüber lautet die goldene Regel der Akustik: „Vergiß die steinernen und hölzernen, die tuchenen und leinenen Dämpfer nicht!“ Ohne Dämpfer erzeugt der schönste Blüthner'sche Flügel nur Mißlänge; der Dämpfer muß den einzelnen Ton verschlucken, damit er nicht über Gebühr nachklingt. Ohne Dämpfer, d. i. ohne Bauformen, welche die Stimme verschlucken, den Ton festhalten und nicht wieder-tönen lassen, wird auch der herrlichste Dom immer leicht Schallgewirre erzeugen und daher eine schlechte evangelische Kirche sein. Wo dagegen natürliche oder künstliche Dämpfer sind, da wird auch eine gute Akustik nicht fern sein. Wie leicht predigt sich an hohen Festtagen in so mancher Kathedrale, die dem Nachmittags-prediger fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzt. Das menschliche Haupt-haar, bekanntlich der stärkste Dämpfer, kommt der Festrede zu Hilfe. Wie verständig ertheilt der Bauer auf der Diele seine Befehle. Heu und Stroh dämpft seine Stimme: ein Echo ist unmöglich. Umgekehrt, wie bitter hat sich bei so mancher Restauration die Wegnahme der alten Gedenktafeln und Wappenschilder, das Niederreißen der Patronatserker oder der vergitterten Logen gerächt! Die un-

geheuerlichsten Zopfungeithüme sind vor dem Forum der Akustik wahre Engel gegen die Drachenbrut glatter Wandflächen. Man hüte sich daher vor kreisrunden oder vierseitigen Pfeilern (Dom zu Bardowick, Stiftskirche zu Vöccum) oder vor den Schowänden der romanischen Basilika (Kirche St. Godehardi zu Hildesheim, Abdinghof zu Paderborn): sie sind der Tod für die verständliche Rede. Geben wir dagegen den Pfeilern tiefe Auskehlungen (St. Katharinen zu Osnabrück), den Gewölbendiensten birnenförmige Profile (Münster zu Hameln); schmücken wir das Gewölbe mit einem Netzgeflecht von Rippen (St. Lorenz zu Nürnberg) oder mit herabhängenden Zägen (Liebfrauenkirche zu Bremen); sorgen wir dafür, daß die Emporen nicht als horizontaler Einbau die Architektur wie die Akustik stören, sondern geben wir ihnen eine steinerne Unterwölbung mit möglichst vielen Längen- und Quergurten (St. Petri zu Soest); beleben wir vor allem die gefährliche Westwand durch Simse, Gewölbendienste, durch würdige, von einer pietätlosen Zeit nur zu oft verschleuderte Grabsteine, und endlich durch eine Orgelempore, welche möglichst hoch anzulegen ist: so werden wir in den meisten Fällen für eine gute Akustik gesorgt haben. Der Casuistik mag es überlassen bleiben, das Princip nach Umständen allseitig in Anwendung zu bringen. Der Maurer möge den Kalk nicht mit dem glatten Rundstabe streichen, sondern rauh ausfugen; der Tapezier sämtliche Südfenster mit Vorhängen bekleiden; für Damenvereine wird es eine würdige Aufgabe sein, die gefährlichen Trisorienwände großer Kirchen mit Spruchbändern zu beleben und durch ihre textile Arbeit dem Reiche Gottes zwiefach zu dienen. Und wenn es seine Schwierigkeit haben sollte, die alten Vorsalien aus Tuch und Sammet zu erneuern, so wird der Rücken einen sicheren Schutz und das Auge eine edlere Weide finden an jenen mit einem Baldachin gekrönten Ehrenstühlen für Donatoren, Patrone, Prediger und Presbyter, welche die Wandfläche würdig zu schmücken so sehr geeignet sind.

Ueberhaupt ist Holz ein geeignetes Material, um in Form von Gestühlen, Wappenschildern, Gedenk- und Nummerntafeln eine Dämpfung zu erzeugen. Handelt es sich aber nicht um Dekorationen, sondern um die Konstruktion, so hüte man sich vor dem Holze. Ich ziele vor allem auf die hölzernen Decken. Es ist wahr: dieselben sind billiger, als die Steingewölbe, und außerdem leichter zu construiren. Die Baugemeinde nur wenig belastend, dem Architekten Spielraum gebend zu kunstvoller Dachstuhlarbeit, scheinen sie das Mittel zu sein, durch welches die Gothik in unserer geldarmen Kirche populär werden kann. Dennoch muß ich, entgegen einer früher ausgesprochenen Ansicht, davor warnen. Vor mir liegt eine Notiz, welche ich der Güte des Herrn Bauraths Hase zu Hannover verdanke. Darnach sind hintereinander fünf meist gothische Neubauten mißglückt, weil die hölzerne Decke die Akustik störte. Der genannte Baumeister hat hin und her versucht, die Holzdecke durch starken Lehmaufschlag zu versteinern. Vergebens! Es gilt auch hier die Regel: das solideste Material ist immer das kirchlichste. Hat man aber die Wahl zwischen Sandstein und Ziegel, so wähle man den letzteren. Mag der Ziegelrohbau auch nicht so monumental erscheinen, als der Quaderbau, so gewährt er doch eine bessere Akustik.

Was von der Kirchendecke im Allgemeinen gilt, das gilt doppelt von dem

Schalldeckel über der Kanzel. Derselbe soll wo möglich nicht von Holz sein, sondern von polirtem Marmor. Erscheint dieses Material zu theuer, so gilt es, Kanzel und Deckel so viel wie möglich mit Filz, Tuch, Sammet und dergl. zu bekleiden. Denn dadurch wird das Wort gleichsam gestutzt, der Ton von seinen schallenden Auswüchsen befreit: die Rede klingt artikulierter. Selbstredend kommt auch viel auf Größe und Lage des Schalldeckels an. Ein Mensch mit großen Lippen wird immer deutlich sprechen. Umgekehrt: eine Hasenscharte würde uns nicht nur um eine wohlklingende, sondern auch um eine artikulierte Rede bringen. Die alte Wittekindskirche zu Enger in Westfalen verdankt einem neuen, fast übergroßen Schalldeckel eine gute Akustik, die sie früher nicht besaß. Dagegen schreibt mir Herr Amtsbruder Meurer aus Callenberg in Sachsen, daß die Enge des Schalldeckels über der dortigen Kanzel ungünstig, daß umgekehrt der mächtige Scheidebogen über dem Ambo vortheilhaft für die Akustik wirkte. Will man diese vortheilhafte Wirkung noch verstärken, so folge man einem Wink des Architekten Orth zu München, der den Schalldeckeln eine sanfte Wölbung gibt. Uebrigens heißt es hier im besonderen Sinne: Probiren geht über Studiren. Soll nämlich der Schalldeckel in richtiger Größe und Höhe die Kanzel überschatten, so versäume man nicht, zunächst einen probisorischen Deckel aufzuhängen und mit Hilfe von Strick und Fallrand zu erproben, was gerade hier die Erfahrung urtheilt. Denn was der einen Kirche recht ist, ist darum noch nicht der anderen billig. Die Akustik läßt sich nicht generell behandeln, sie verlangt sorgfältige Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse. Sie gleicht in dieser Beziehung dem Ton der Rede selbst, der vereinzelt werden muß, soll die Gesamtwirkung eine günstige sein. Individualisiren! laute daher unsere zweite Losung und unsere Parole:

Tod der Symmetrie! Die Symmetrie ist das moderne Aftersbild der Harmonie. Ein französischer Lustgarten, der sich aus symmetrischen Figuren zusammensetzt, eine amerikanische Stadt, deren Grundplan ein Schachbrett ist: das ist etwa das Ideal symmetrischer Schönheit. Die Harmonie fordert auch Gleichartigkeit, aber keine Gleichheit auf Kosten der Eigenartigkeit der einzelnen Theile und Glieder. Das Mittelalter hat so wenig auf Symmetrie gehalten, daß es fast regelmäßig bei größeren Bauten verschiedene Maße, ja verschiedene Stile durcheinander würfelte. Unserem Auge erscheint dies unschön, und doch — wer wollte leugnen, daß alle mittelalterlichen Bauwerke und Bauweisen eine höhere Einheit harmonisch verbindet. Wir wollen daher nicht ängstlich besorgt sein, wenn Einrichtungen, die im Interesse der Akustik nothwendig sind, Ungleichheiten hervorrufen sollten. Ein Blick auf Schloß Stolzenfels oder auf Marienburg zeigt, daß dieselben den Stil charakterisiren! Wo wäre die Symmetrie gröblicher verletzt als beim Straßburger Münster, und doch vermochte dieser selbst einen Göthe zu begeistern.

Doch zur Sache! Die Erfahrung lehrt, daß die gleichmäßig zurückprallenden Schallwellen leicht ein Echo erzeugen. Will man diesen Widerhall bezwingen, so kann man es nur nach der Kriegsregel: Divide et impera! Zu Deutsch: Man zwingt die Schallwellen auf ungleichen Wegen zurück zu kehren, die einen früher, die anderen später, und ihre Kraft ist gebrochen. Man begünstige daher die eine

Seite der Kirche durch Ehrenstühle, Erker, Emporen, durch Taufkapellen und Nischen für Denksteine gefallener Krieger und lasse die andere Seite unberücksichtigt. Daß die Michaeliskirche zu Hildesheim in Betreff der Akustik weit günstigere Verhältnisse hat, als St. Godehardi, die Marktkirche zu Hannover bessere als St. Aegidien, verdanken sie zum großen Theile derartigen Irregularitäten. Umgekehrt hütete man sich, die Kanzel oder den Ambo auf der Längensachse der Kirche zu errichten und dadurch die Schallwellen zu koppeln, d. h. zu verstärken. Man möchte sonst die Erfahrung der Elisabethgemeinde zu Marburg machen. Dort beging man die Thorheit, die Kanzel von dem nordöstlichen Schiffspfeiler, von wo aus der Prädikanant sich ohne sonderliche Mühe verständlich machen konnte, nach dem Vettner zwischen den beiden Bierungspfeilern zu verlegen. Dadurch entstand ein Echo von den drei Kreuzesarmen, daß der Redner bei schnellerem Sprechen sein eigenes Wort nicht verstand. Viele Amtsbrüder wissen gewiß von ähnlichen Erfahrungen zu sprechen. Denn es ist Thatsache, daß mancher Liturg selbst auf hohem Altar schwer verständlich ist, der als Prediger auf einer seitlich gelegenen Kanzel eine deutliche Stimme hat. Die alten Predigerorden wußten was sie thaten, wenn sie ihre Kirchen — ich erinnere an die zu Hörter und Winsen — nicht dreischiffig, sondern zweischiffig bauten und dann von der Ecke des Hauptschiffes aus in die gegenüberliegende des Nebenschiffes hinein predigten. Es wäre zu überlegen, ob diese für Predigtkirchen so sehr geeignete Bauart sich nicht mit der Aesthetik ausöhnen ließe. Endlich wage ich noch eine dritte Rekehrerei der Symmetrielosigkeit vorzuschlagen. Es ist bekannt, daß in vielen alten Kirchen der Prediger, zumal wenn er, wie im Bremer Dom, in der Mitte des Langschiffes seine Stellung hat, den Pfeiler vis-à-vis anzusprechen hat, weil alsdann die ungleichen Schallwellen zweier fast gleich großen Tonmassen einen Widerhall verhindern. Könnte man nun nicht diesen Theilungspfeiler (wie wir ihn kurz nennen) dadurch begünstigen, daß wir ihn planmäßig mit allem ausrüsteten, was nöthig ist, um auch in größerer Distance die Stimme aufzufangen, die Schallwellen zu theilen? Ich weiß, daß hier ein Punkt ist, wo der Architekt den Kopf schüttelt. Allein wenn wir um einer Kuppelkonstruktion willen die Bierungspfeiler verstärken, warum sollten wir nicht um der Akustik willen die Kanzelpfeiler verstärken? Ich gestehe, daß ich für eine richtige Schallvertheilung viel lieber den hohen Preis der Symmetrielosigkeit bezahle, als für die schönste Kuppel der Welt.

Es versteht sich, daß die gegebenen Winke an der Distance ihr Maaß und ihre Grenze haben. Ihr Maaß, denn die besprochenen Maaßregeln werden erst brauchbar, wenn die Entfernung wächst, d. h. in Mittelkirchen für 600—1000 Zuhörer. Ihre Grenze, denn alle Vorkehrungen werden unnütz, wenn die Dimensionen in's Ungemessene wachsen. Man meide deßhalb die großen Schalllinien, die hohen Gewölbe, die breiten Querschiffe, die langen Hauptschiffe. Tod den großen Dimensionen, so müßten wir daher eigentlich unsere dritte Voosung formuliren. Indessen wollen wir zur rechten Zeit bedenken, daß wir nicht mehr im Zeitalter der Kathedralen leben, sondern in dem der Nothkirchen.

Aber eben diese Nothkirchen mit ihren kirchlichen Nothständen mögen uns daran erinnern, daß die Zeiten zu ernst sind, als daß wir praktisch nothwendige Forde-

rungen, wie die der Kunst, länger ignoriren dürften. Die Kanzel ist die Macht der evangelischen Kirche: benützen wir sie. Sorgen wir dafür, daß die schneidigsten Waffen nicht abgestumpft, die kräftigsten Predigten nicht lahm gelegt werden durch die Ungunst der Kunst. Nur ein Versuch in dieser Richtung, ein Versuch, dessen Mängel ich vollständig fühle, sollen obige Zeilen sein. Schärfer blickenden Augen möge es gelingen, sie zu ergänzen. Vollkommen wird unsere Aufgabe freilich nur dadurch gelöst, wenn Kunsttheorie und Kunstpraxis, Ideal und Wirklichkeit einander die Hände reichen. Um so erfreulicher ist es, berichten zu können, daß in den trefflichen Aufsätzen der deutschen Bauzeitung, sowie in den wackeren Arbeiten des Architekten Dzen (eines Schülers von Hase) ein bemerkenswerther Anfang hierzu bereits gemacht ist.

Heisebe bei Hannover.

W. Rothert, Pastor.

Drei altchristliche Basiliken in der römischen Campagna.

Die Frage nach dem Ursprunge der christlichen Basiliken wie nach ihrem Zusammenhange mit der Gerichtsbasilika der Römer ist in einer ganzen Reihe gründlichster Untersuchungen nach allen Seiten hin erläutert worden. Beweis genug für das Interesse, welches diese Frage in sich trägt. Diese Untersuchungen gehen insgesammt bis auf die christlichen Bauten des vierten Jahrhunderts zurück, wie denn auch das Wort Basilika, als Bezeichnung für eine christliche Cultusstätte, bei keinem Schriftsteller vor Constantin dem Großen sich vorfindet. Doch liegt es in der Natur der Sache, daß derartige Bauten schon in der vorausgehenden Epoche existirten. Die Christen versammelten sich in den ersten Zeiten in den Privathäusern der Glaubensgenossen. So lesen wir bereits in der Apostelgeschichte. Aber Berichte des dritten Jahrhunderts berechtigen uns zu der Annahme, daß bei der großen Ausbreitung des neuen Glaubens beispielsweise in Rom in den verfolgungsfreien Zeiten die Einrichtung auch öffentlicher Cultusstätten Statt hatte. Lampridius erzählt, daß bei einem Rechtsstreite zwischen Christen und Schenkwirthen über eine Baustelle, auf welcher erstere eine Kirche bauen wollten, der Kaiser Alexander Severus († 235) entschieden habe, es sei besser, die Gottheit werde auf irgend welche Art an diesem Orte verehrt, als daß man ihn den Weinhändlern überlasse. Und Eusebius berichtet, daß der Kaiser Gallienus († 268) nicht nur die Katakomben, sondern auch die von den Heiden confiscirten Kirchen den Christen zurückgegeben habe. Vierzig Jahre lang standen nach der Regierung dieses Kaisers die Christen in unge störtem Besitze dieser ihrer Gotteshäuser, bis durch das Edikt des Diocletian sämtliche Kirchen von Grund aus zerstört wurden, so daß es nur vergebliche Mühe wäre, noch nach solchen Nachforschung zu halten, so hoch interessant auch dahin gehende Entdeckungen wären. Der Name, welchen diese Cultusstätten führten, ist Dominicum, griechisch *Κυριακόν*, von welchem letzteren Worte unser deutsches

Wort Kirche, abweichend von den Bezeichnungen bei den romanischen Völkern, seinen Ursprung herleitet.

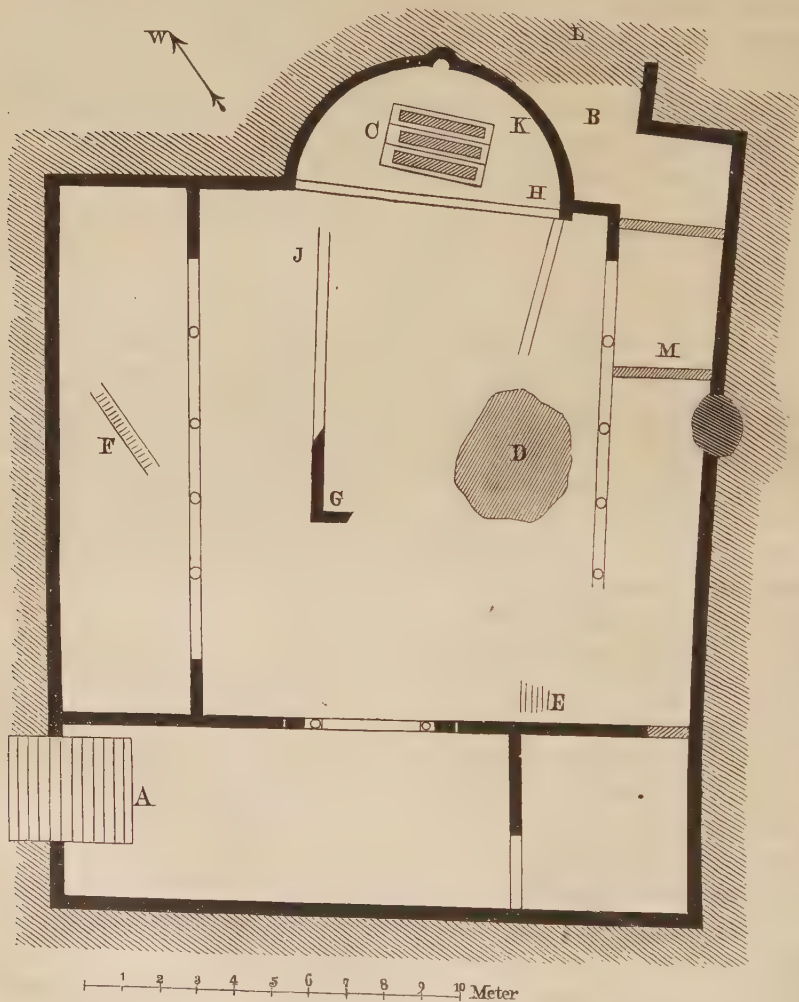
Indem wir in Folgendem drei Basiliken in der römischen Campagna zu besprechen gedenken, ohne dabei die Frage zu berühren, in wie weit die Anlage derselben zu der Form der forensischen Basilika Bezug habe, vielmehr für die Entstehung derselben andere Gesichtspunkte geltend machen werden; so wollen wir doch damit nicht ausgesprochen haben, daß wir uns zu der Entstehungsfrage der meisten übrigen christlichen Basiliken ähnlich verhielten. Doch glauben wir in unserem Falle um so eher ein Recht der Geltendmachung besonderer Gesichtspunkte zu haben, als es sich hier um drei zur Zeit der allgemeinen Erörterungen der Basilikenfrage noch nicht bekannte Bauwerke handelt. Diese aber verhalten sich zu dem bisher bekannten Typus durchaus abweichend. Diese Abweichungen und scheinbaren Widersprüche finden indessen ihre Erklärung und Lösung ausschließlich in der Eigenthümlichkeit der Momente, welche ihre Entstehung hervorgerufen haben.

1. Die Basilika in den Katakomben des h. Nereus und Achilleus an der Via Ardeatina.

Die bei Tor Marancia gelegene Katakombe der Domitilla, der Petronilla oder des h. Nereus und Achilleus ist zur Zeit unstreitig die interessanteste in der Campagna Roms. Ihrer Ausdehnung nach gehört sie nicht nur zu den größten — fünf sich weit ausbreitende Stodwerke sind in dem Tuffgestein über einander geschichtet —, sondern auch der Stil der dort erhaltenen Wandmalereien bekundet eine nur noch in den Priscillakatakomben an der Via Salara erreichte Vollendung. Die Zahl der hier von Mariani neuerdings copirten Inschriften beläuft sich auf 890. Es existiren zur Zeit fünf Zugänge, von denen einer zu ebener Erde durch ein weites, in schönem opus regolare a corlina ausgeführtes Atrium in den ältesten der Wende des ersten Jahrhunderts angehörenden Theil führt. In die Tiefe führende antike Treppen vermitteln die übrigen Zugänge. Zwei derselben wurden erst in neuester Zeit bloßgelegt, weil man hoffte, an ihrem Ende auf die Katakombenbasilika zu stoßen, welche nach einem salzburger Itinerarium vom 7. Jahrhundert am Ende einer Treppe liegen sollte. Diese Erwartungen erwiesen sich als vergeblich. Auf freiem Felde nachgrabend fand man bereits 1854 kostbare Säulen, setzte aber die Ausgrabungen unbegreiflicher Weise nicht fort, womit das damals Gefundene dem Raube preisgegeben war. Erst im vorigen Herbst concentrirte die Commissione di Archeologia sacra ihre Kräfte auf die Weiterführung des damals Begonnenen und nach sechs Monaten unausgesetzter Arbeit war die gesuchte Basilika bloßgelegt. Am 12. Mai dieses Jahres konnte Monsignor de Merode unter den grotesken blumengeschmückten Trümmern des ehrwürdigen Baues die Messe celebriren.

Es ist hier nicht der Ort, eines Näheren die Umstände zu beleuchten, unter denen die genannte Basilika seitdem schon wiederholt Stätte merkwürdiger klerikaler Demonstrationen gewesen ist. Es könnte uns das nur insofern berühren, als wir in der Wahl des Ortes für solche Zwecke auch eine Bestätigung der die Basilika charakterisirenden Eigenart finden.

Größere und kleinere Kapellen sind bisher in den Katakomben in ziemlichlicher Anzahl bekannt gewesen und an der Auffindung alter über die Campagna verstreuter Kirchen und Kapellen hatte es gleichfalls nicht gefehlt. Hier aber haben wir es mit einem Mittelgliede zwischen beiden zu thun. Die Basilika ist von oben gerechnet im zweiten Stockwerke der Katakombe angelegt und zwar so, daß ihr Dach und wahrscheinlich auch der obere Theil des Mauerwerks in's Freie herausragte. Beifolgend geben wir den Plan derselben.



Rechnet man die Vorhalle mit zur Basilika, so entsprechen sich Breite und Länge ziemlich genau: eine in der Baugeschichte der Basiliken durchaus einzig dastehende Erscheinung. An der linken Schmalseite der Vorhalle oder des Narthex führt die 2 Meter 70 Centimeter breite Treppe (A) herab, während der abgetheilte Raum zur Rechten wohl als Baptisterium gedient haben mag. Ein zweiter Ein-

gang führt aus dem zweiten Stockwerk der Katakombe zur Rechten der Apsis bei B in das rechte Seitenschiff. Es vereinigen sich an dieser Stelle vier von verschiedenen Richtungen herzuführende Katakombengänge. Außerdem führen im rechten Seitenschiffe bei E und im linken bei F in den Tuff gehauene Stufen in das dritte Stockwerk der Katakombe hinab, aus welchem im Mittelschiffe bei D eine quadratisch geformte Kapelle sichtbar ist, deren dem Fußboden der Basilika zugetehrte Deckenwölbung eingestürzt ist. Der Innenraum der Basilika ist in drei Schiffe gegliedert gewesen, deren gegenseitige Verhältnisse indessen allen Gesetzen der Proportionalität Hohn sprechen. Nicht einmal die beiden Seiten der Apsis, in welche das Mittelschiff ausläuft, sind in ihrer Ausdehnung proportional. Als die Ausgrabung des vollständig mit Schutt gefüllten Innern im linken Seitenschiffe ihren Anfang nahm und sich der Mitte des Mittelschiffes näherte, da konnte Niemand ahnen, daß man im Weiteren, statt auf entsprechende, vielmehr auf widersprechende Theile stoßen werde. Bis dahin hat alles den Anschein vollständiger Regelmäßigkeit. Der über das Niveau des Fußbodens etwas erhabene Mauertheil bei G versprach der Grundmauer des Presbyteriums anzugehören — wir hätten damit ein Seitenstück zu den interessanten Raumbispositionen der alten St. Clementekirche gewonnen. Aber die so völlig divergirenden Mauertheile, welche die rechte Hälfte der Basilika bilden, scheinen uns auch nicht einmal diese Annahme erlauben zu wollen. Nicht einmal die Richtung der Wand des rechten Seitenschiffes ist eine geradlinige. Dazu kommt, daß gerade hier im unregelmäßigsten Theile, nämlich zur Rechten der Apsis, sich durch den Fußboden der Kirche erstreckende Grundmauern zeigen, welche unfraglich die ältesten Theile des Baues waren. Dieselben sind von opus regulare a cortina ausgeführt, wie man wohl im ersten und zweiten Jahrhundert n. Chr., aber nicht mehr im vierten und fünften anwandte, und dieser Zeit müssen wir das ziemlich schlechte und an vielen Stellen noch später wieder ergänzte Mauerwerk der hohen Umfassungsmauern zuschreiben. Die das Mittelschiff von den Seitenschiffen abtrennenden Säulenreihen sind insgesamt umgestürzt, doch finden sich die Basen noch an ihrer ursprünglichen Stätte. Fünf von den 3 M. 49 Cm. langen und 43 Centm. im Durchmesser fassenden cannelirten Säulen werthvollen Marmors liegen, sämmtlich zerbrochen, noch im Innern der Kirche. Außerdem fand sich noch eine weit kürzere von starker Verjüngung und cannelirt. Die sechs vorgefundnen Capitäle sind sehr verschiedenen Stiles, tragen aber insgesamt das Gepräge der nachklassischen Zeit. Von einem Altar oder der Stelle des Altars fand sich keine Spur. Die Nische in der Apsis gehörte zweifelsohne dem Bischofs-sitze an. Der Mittelraum der Apsis (C) ist von drei parallel laufenden Gräbern ziemlich ausgefüllt. Allein hier in der Apsis zeigt der Fußboden noch das ursprüngliche Niveau. Die Zerstörungen, welche das Innere des Baues vernichtet und verschüttet haben, sind furchtbarer Art gewesen. Die ganze Fläche des 22 M. langen und 17 M. breiten Innenraumes ist ein Feld der Verwüstung, ein ununterbrochenes Aufundab, etwa wie der wildzerrißene Absturz eines Gletschers. Aber diese Unterwühlung des Fußbodens, welche an vier bis fünf Stellen bis in das darunterliegende Katakombenstockwerk reicht, ist weniger das Werk barbarischer Horden, als vielmehr das der römischen Kirche selbst gewesen, die hier wie in all' den hochhehr-

würdigen Monumenten der erstchristlichen Zeit mit dem Fleiße der Ameisen bis zum Ende des ersten Jahrtausends Alles durchwühlte, um auch nicht einem der hier Ruhenden den Frieden seiner Grabstätte zu gönnen, und so ist denn der gegenwärtige Zustand der Basilika auf den ersten Blick eigentlich nur ein beredter Beleg für den Umfang der Nachforschungen nach Märtyrerknochen. Wenn es lobenswerth ist, daß diesem Treiben in den von der Commissione di Archeologia sacra geleiteten Arbeiten kein weiterer Vorschub geleistet wird, so läßt sich doch eben nicht sagen, daß die Ruhe der Todten nun weniger gestört wäre; denn das vorwaltende Interesse ihrer Nachforschungen ist unter dem Gesichtspunkte moderner confessioneller Interessen vorwiegend auf die Ausgrabung von Märtyrergrabinschriften gerichtet und die darauf zielenden Durchwühlungen der Gräber haben den Boden dieser Basilika auch nicht gerade geebnet. Doch waren die Resultate dieser Nachforschungen ziemlich spärlich. Nur ein Theil der aus Grütter's alter Inschriftensammlung bereits bekannten, vom Papste Damasus (+ 384) den Märtyrern Nereus und Achilleus gesetzten Inschrift fand sich in einer Grube bei H. Die Echtheit der Abschrift bei Grütter ist damit erwiesen, was uns um deswillen besonders interessant erscheint, weil der in den acht damasianischen Hexametern angegebene Lebensumriß beider „Kriegsmänner“ in keinem Widerspruch zu den Aussagen des Martyrologium Romanum über die beiden „heiligen Eunuchen“ steht. Ein anderes Inschriftenfragment, welches nur die beiden Endsilben RVM und ORVM enthält, ergänzte Herr Professor Kraus in Straßburg in der Beilage zur Augsb. Allgem. Zeitung No. 137 neulich „leider nicht mit absoluter Sicherheit“, — aber doch sehr ingeniös in: Sepulcrum Flaviorum!

Einen wichtigen Anhalt für die Baugeschichte gibt eine in den Boden der Kirche (bei J) als Grabstein eingelassene Inschrift mit der Consulatsangabe des Jahres 395 n. Chr. Eine anderweitig gefundene gibt das Jahr 390 an. Die Vollendung des Baues würde demnach jenseits des Pontifikates des für die Ausschmückung der Märtyrergräber so rührigen Damasus liegen. In dem auf authentischen Quellen beruhenden Werke des Anastasius über das Leben der Päpste heißt es von Gregor dem Dritten (+ 741), er habe bestimmt, daß in der Katakomben der h. Petronilla jährlich eine Station gehalten werde, und habe außerdem mehreres zum Schmucke der Kirche Gehörige dort gestiftet. Die Katakomben führte nämlich in alter Zeit auch den Namen der Petronilla neben dem der Domitilla, des Nereus und des Achilleus. Petronilla nennen alte Schriftsteller die Tochter des Apostels Petrus, was aber jetzt nur noch im geistlichen Sinne zu verstehen erlaubt wird.

Die späteren übrigens dürftigen chronologischen Angaben sind von einer noch nicht lösbaren Schwierigkeit, weil bei denselben die Beziehung auf die gleichfalls sehr alte Nereus- und Achilleusbasilika innerhalb der Mauern der Stadt neben der Katakombenbasilika in Frage steht. Erstere führte im Verlaufe des Mittelalters ausschließlich den Namen der beiden Heiligen, nachdem sie im Beginne desselben Titulus Fasciolae genannt war. Schon in den Synodalkarten des Concils des Symmachus vom Jahre 499 führt sie diesen Namen, während sie ihre spätere noch jetzt gültige Benennung bereits in dem Verzeichniß der Presbyterialkirchen Leo's des Dritten (+ 816) hat. Dieser Umstand veranlaßt uns gegen die Annahme

de Rossi's, welcher sich im ersten diesjährigen Hefte seines *Bulletino di Archeologia cristiana* über die Inschriftenfunde und über die Chronologie der Katakombenbasilika etwas verbreitet, — dieser Umstand, sage ich, veranlaßt uns, die in dem Leben Leo's des Dritten erzählte Restauration der Nereus- und Achilleuskirche nicht auf die Katakombenkirche, sondern bereits auf die innerhalb der Mauern der Stadt gelegene zu beziehen, umsomehr als die näheren Umstände, welche die Restauration veranlaßten, in Anwendung auf die Katakombenbasilika unverständlich bleiben. Ueberschwemmungen hätten dieselbe dem Einsturze nahe gebracht und so habe der Papst daneben an höher gelegener Stelle eine voll Grund aus neue Basilika errichten lassen. Nun ist aber neben der Katakombenkirche nicht nur keine Spur von einem späteren Bau zu entdecken, sondern diese selbst schon ist von einer Lage, daß Ueberschwemmungen undenkbar sind. Weit und breit findet sich kein fließendes Wasser, ja das Terrain, auf welchem sie errichtet ist, nimmt geradezu die höchste Stelle des wellenförmigen Höhenzuges ein, welchen die Via Appia und die Via Ardeatina durchschneiden. Im späteren Mittelalter war aber die Katakombenbasilika so vollständig vergessen, daß z. B. der gothisch verzierte Bischofsstuhl der Stadtbasilika auf seiner Rücklehne den Inhalt der 28. Homilie Gregors d. Großen eingegraben trägt, während doch älteste Handschriften dieselbe als „in cimeterio“ der Heiligen gehalten verzeichnen.

Als der Cardinal Baronius die Stadtkirche, in welcher jetzt die Leichen der Heiligen ruhen (?) *), überkam, machte er sich wohl verdienstlich um dieselbe durch Conservirung der Mosaiken des neunten Jahrhunderts, wie durch Setzung einer Inschrift, in welcher er die Nachwelt ermahnt, die Kirche ja nicht zu modernisiren, ließ jedoch die Wände des Mittelschiffes mit Fresken schmücken, welche die abgeschmackten Berichte der *Acta Sanctorum* über das Leben beider Heiligen geschmacklos, ja sogar lächerlich illustriren. So vollzieht dort Petrus, die Tiara auf dem Haupt, angethan wie ein Julius II., auf irgend einem Forum des alten Rom die Taufe der Petronilla, seines Töchterleins.

Aber kehren wir zu der Katakombenbasilika zurück. Die ursprünglichen Gräber der Heiligen waren entschieden nur Krypten geringen Umfanges. Aber der ganze sie umgebende Theil der Katakombe wurde am Ende des vierten Jahrhunderts zerstört, um darin die große gegenwärtig aufgedeckte Basilika zu bauen. Offenbar war es schon in jenen Zeiten Sitte, die Todten unter dem Fußboden der Kirche beizusetzen. Dies erhellt nicht nur aus dem Datum der zwei oben erwähnten In-

*) An Kirchen, welche auf denselben Ruhm Anspruch erheben, fehlt es keineswegs. Lupus de Morales erzählt, daß nach Garray, angeblich dem alten Numantia, vom Bischof Eugenius I. von Toledo die Sipfana der Heiligen aus Rom gebracht seien. Ughellus sagt, Ariano bei Benevent besitze ihre Köpfe. Ebendasselbe sagt Fabius Barberius von einer neapolitanischen Kirche. Eine bertinianische Kirche bei den Audomarenern will große Theile ihrer Körper besitzen, wie die *Acta Sanctorum* unter dem 12. Mai sagen. Rashius im *Hierogagophylacium belgicum* behauptet, im Jahre 1415 seien in St. Donay in Flandern die Reliquien der Heiligen beigelegt worden. Nach Masinius wären sie in Boulogne, nach Gelenius in Köln, nach Buce linus in der Zachariaskirche in Venedig, „und andere sagen noch anders wo“, wie uns die Hollandisten versichern.

schriften, sondern auch aus der Form dieser Gräber, die mit der der loculi nichts gemein hat. Ganz in der Art gewisser prähistorischer Gräber ist hier die Sarkophag-ähnlich aufgemauerte Grabstätte zur Beseitigung des Druckes aufliegender Massen von dachförmig gegeneinanderstrebenden Steinplatten überdeckt, so daß das Ganze in der Form einer Hütte ähnelt. Dieselben Konstruktionen finden sich unter den Basiliken von S. Lorenzo und von S. Agnese fuori le mura. Die beschriebenen Vorkehrungen wurden indessen bei vier großen Marmorsarkophagen, von guter Arbeit, die hier gefunden worden sind, nicht angetroffen.

Einen weiteren Beweis dafür, daß der Bau der Basilika mit Zerstörung früherer Anlagen Hand in Hand gegangen sei, liefern besonders die baulichen Verhältnisse des der Apsis zugewandten Theiles des rechten Seitenschiffes. In der Apsis selbst zeigen sich bei K Reste farbiger Dekorationen, welche dem hier abgebrochenen in der Richtung von L sich fortsetzenden Katakombengange entsprechen. Sehr auffällig ist ferner der Contrast, in welchem die Art des tiefliegenden Mauerwerkes bei B und M zu dem Ganzen des Baues steht. Ersteres ist unfraglich weit älter und dürfte wohl dem zweiten, spätestens dem dritten Jahrhundert angehören. Die Richtung dieser Grundmauern, von denen nur ein Theil auf dem Plane verzeichnet ist, da die übrigen Partien unter den Trümmern versteckt liegen, steht außer allem Zusammenhange mit dem Plane der gegenwärtigen Basilika; dagegen sind die vier wohlerhaltenen Katakombeneingänge bei L, drei davon gewölbt, einer flach gedeckt, von ganz derselben Arbeit und also wahrscheinlich gleichzeitig. Haben nun jene Mauern einem Profanbaue angehört, oder stand hier schon früher eine Kapelle? Die Frage läßt sich leider nicht mehr entscheiden. Für ersteres spricht die Analogie des ungefähr fünfzig Schritt von hier gelegenen ältesten Zuganges zu der Katakombe, wo sich an das hohe Atrium ein wohlerhaltenes farbig decorirtes Brunnenhaus und ein weiter Saal mit an den Wänden herumlaufenden Sitzplätzen anschließt. Cultus- und Profanbau berühren sich hier in dem ehemaligen Landgute der dem flavischen Kaiserhause angehörenden Domitilla unmittelbar. Wie sich beide aber sogar ineinanderfügen können, so daß die Cultusstätte von dem Profanbau völlig umschlossen dasteht, werden wir bei der Beschreibung der beiden übrigen neuerdings entdeckten Campagnabasiliken, der Alexanderbasilika in Via Nomentana und der Stephanusbasilika in Via Latina, näher betrachten.

Dr. Jean Paul Richter.

Literatur.

Iconographie Gottes und der Heiligen. Von J. E. Wessely. Leipzig, J. D. Weigel. 1874.

Nach den bekannten Vorgängen von Radowiz, Alt u. A. ist dieses neue Sammelwerk umfänglicher angelegt, reichhaltiger ausgeführt und mit typographischer Pracht herausgegeben. Es dient beim Detailstudium der christlichen Kunstgeschichte zur Orientirung über die in Verehrung stehenden Personen und ihre traditionellen

Attribute und Symbole. Vorangestellt ist die Trinität. Dann steht die Maria an der Spitze der übrigen Heiligen. Vorausgeschickt ist die Beschreibung der verschiedenen Ordenstrachten in der römischen Kirche, und zum Schluß werden die Patronate der Heiligen aufgezählt.

Unter demjenigen, was wir an dem Unternehmen zu tadeln haben, befindet sich im Voraus die Einleitung zu dem Kapitel von den Patronaten, worin der Verfasser kein Bedenken trägt, die Entstehung des Heiligendienstes und Fürbittenswesens aus der heiligen Schrift herzuleiten (S. 437). „Dem Menschen steht der Zutritt zu Gott selbst immer und überall offen; aber der sündhafte Mensch glaubt seinem Gebete eine größere Macht zu verleihen, wenn ein Gott wohlgefälliger Fürsprecher ein solches Gebet befürwortet und der Erhörung würdiger (?) macht.“ Dergleichen soll im Evangelium seine Begründung finden. Hat aber doch der Verfasser kurz vorher auf die heidnische Vorstellung von den *Dii minorum gentium et graduum* und auf die Sitte hingewiesen, denselben sich zur Vermittelung bei der höheren Gottheit zu bedienen. Die in der christlichen Kirche des Morgen- und Abendlands frühe verbreitete Uebung, die Heiligen anzurufen und ihren Bildern, auch ihren Reliquien, zu huldigen, ist eine Frucht des wieder eingedrungenen Paganismus, und der Vorbehalt der Anbetung für die Personen der Trinität kommt nur in der kirchlichen Lehre vor, um in der kirchlichen Praxis unter einem verfinsterten Volke alsbald wieder zu verschwinden in dem an Polytheismus streifenden Heiligencultus. Eine weitere Ausstellung, die wir nicht zurückhalten können, ist die Mitbenützung unwürdiger Darstellungen, deren Ungeschmack sich vorzugsweise in *Iconum sacrarum farrago* (1648) und anderen aus dem Jesuitenkreise hervorgegangenen Büchern darbietet. Endlich ist die irrige Schreibung des Griechischen zu bedauern, wenn man vom Nycänischen Concil, *εικόνας ἀχειροποιήται, ἡμῶρον* und Anderes zu lesen bekommt.

Kelchfrucht.

Aus Ferdinand Gregorovius' *Lucrezia Borgia* (Stuttgart, Cotta 1874) I. S. 124 f. entnehmen wir folgenden ergreifend schönen Abschnitt.

„Die merkwürdigste aller Künstlergestalten jener Zeit in Rom war Michel Angelo. Er kam zum ersten Mal hieher im Jahre 1496 als ein aufstrebender junger Mann von dreiundzwanzig Jahren. Die Stadt Rom war damals eine Welt voll bezaubernder Magie für jede geniale Künstlernatur. Ihre feierliche Versunkenheit in ihr großes Vergängniß, was aus Monumenten des Alterthums wie des Christenthums so mächtig sprach, ihre Majestät und weihevolle Stille, und mitten in dieser der Losbruch furienhafter Leidenschaften: das alles können wir heutigen Menschen uns ebenso wenig mehr vergegenwärtigen, als den Geisterorden der Renaissance, welcher über diesen Trümmern wehte, als die furchtbare profane Natur des Papstthums, und als die gesammte Seelenstimmung eines Geschlechts von schöpferischer wie zerstörender Kraft, die oft das Gepräge der Größe trug. In

großem Stil trat hier das Gute wie das Böse auf. Schamlos und furchtlos wie Nero zeigte sich ein Alexander VI. vor der Welt, deren Urtheil er verachtete.

„Die Renaissance wird ewig eins der größten psychologischen Probleme der Civilisation bleiben: schon wegen der tiefen Widersprüche, welche sie hier ganz naiver Weise, dort mit dem vollen Bewußtsein des Unmöglichen vereinigte, und wegen des dämonischen Zuges, der durch ihre Charaktere geht.

„Alle Kräfte, alle Tugenden und Laster wurden in ihr vom fieberhaften Verlangen nach dem Genuß von Geist, Schönheit, Macht und Ruhm in Bewegung gesetzt. Mit einem Culturbacchanal hat man die Renaissance verglichen; blickt man in die Antlitz dieser Bacchanten hinein, so verzerren sich dieselben, wie die der Freier beim Homer, welche ihren Untergang ahnen. Denn diese Gesellschaft, diese Kirche, diese Städte und Staaten, diese gesammte humanistische Cultur taumeln dem Abgrunde zu, der sie unrettbar verschlingen wird.

„Es ist aufregend, sich vorzustellen, daß in diesem Rom zu einer und derselben Stunde Menschen einhergingen wie Copernicus, Michel Angelo, Bramante, Alexander VI. und Cäsar Borgia.

„Sah Lucrezia den jungen Künstler, den späteren Freund der edeln Vittoria Colonna, welche das schöne Gegenbild von ihr werden sollte? Wir wissen es nicht, doch wir bezweifeln es nicht. Mit der Neugier des Künstlers und des Menschen wird Michel Angelo den Anblick der anmuthigsten Frau von Rom gesucht haben. Obwohl noch ein Anfänger war er doch schon als vorzügliches Talent bekannt. Als er sodann seine ersten Aufträge von dem Römer Gallo und vom Cardinal La Grolaye erhielt, konnte er selbst ein Gegenstand der Neugierde auch für Lucrezia sein.

„Unter den Eindrücken der Tragödien des Hauses Borgia, wie der Ermordung Gaudia's, welche er in Rom erlebte, arbeitete Michel Angelo an dem seltsamen Werk, welches zuerst die Blicke der Stadt auf ihn lenkte. Es war das die Gruppe der Pietà, die ihm jener Cardinal aufgetragen hatte. Er vollendete dieselbe im Jahr 1499, als auch der große Bramante nach Rom kam. Man muß diese Gruppe auf dem Hintergrunde der Zeit der Borgia betrachten: da hebt sich erst die Pietà in ihrer idealen Bedeutung hervor, und sie erscheint in dieser moralischen Finsterniß wie eine reine Opferflamme, die ein großer und ernster Geist im geschändeten Heiligthum der Kirche entzündet hat. Vor dieser Pietà stand auch Lucrezia, und dies Kunstwerk konnte die unglückliche Tochter eines lasterhaften Papstes zu tieferen Empfindungen erregen, als die Rede ihres Beichtigers oder die Ermahnung der Aebtissin von S. Sisto *) ihr mitzutheilen im Stande waren.“

*) Dorthin hatte sich die junge Frau nach der gewaltsamen Trennung ihrer ersten Ehe mit Johann Sforza durch ihren Vater und nach der Ermordung des älteren Bruders durch den jüngeren zurückgezogen. — Ueber das ihr schuldgegebene incestuöse Verhältniß zu Alexander weiß Gregorovius nach, daß ihr erster Gatte diesen Vorwurf, der ohne Zweifel unbegründet ist, hinterher nach der Scheidung ausgestreut hatte.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Pietas-Bilder von Andrea Mantegna.

„Videte manus meas et pedes meos, dicit Dominus.“

Die königliche Bildergalerie auf Christiansburg in Kopenhagen ist mit werthvollen Gemälden aus den niederländischen Schulen des 17. Jahrhunderts gut versehen und verdient in dieser Rücksicht die volle Aufmerksamkeit des Kenners und des Kunstfreundes. An italienischen Bildern von einigem Werthe ist sie dagegen sehr arm. Ein treffliches Brustbild der h. Katharina von Luini, ein Temperagemälde der Begegnung Joachims und Annas von Filippino Lippi*), ein gutes und großes Portraitbild von Parmigianino, eine h. Margareta von einem ferrarensischen Meister (Garofalo oder Ortolano), ein Paar Skizzen und Bildnisse

*) Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der ital. Malerei III, S. 196.

der venetianischen Schule, namentlich Tintoretto, zwei Halbfigurenbilder von Spagnoletto, ein sehr großes Gemälde von Salvator Rosa (Jonas predigt vor den Niniviten) und ein kleineres von demselben Meister (Admus säet die Drachenzähne) sind die einzigen merkwürdigeren Stücke von der italienischen Kunst. *) Hiezu kommt noch das Bild, welches den Hauptgegenstand dieser Betrachtung bilden wird, ein leidender Christus von Andrea Mantegna, ein ziemlich kleines Temperagemälde (79 Centim. hoch, 49 Cm. breit), welches doch wegen seines berühmten Meisters und seiner Merkwürdigkeit sowohl in kunstgeschichtlicher als in christlich=archäologischer Rücksicht vor allen anderen genauer studirt zu werden verdient. **) Versuchen wir zunächst eine Beschreibung des Bildes zu geben.

Christus, in ganzer Figur gerade von vorne gesehen, sitzt im Vordergrund auf dem Rande des geöffneten Porphyrsarges, dessen Deckel auf der Erde liegt. Das weiße Grabtuch umhüllt die Beine, den Rücken und die rechte Schulter; die beiden Füße dagegen, deren einer auf der Erde, der andere auf der niedrigen Basis des Sarkophages ruht, sind nackt und zeigen deutlich die Wundenmale; auch der ganze Oberkörper mit der Wunde vom Lanzenstiche in der rechten Seite ist unverbüllt. Die Arme sind gesenkt, und die Hände mit den Wundenmalen kehrt der Heiland mit geöffneten Flächen gerade nach außen: diese Bewegung der Hände ist die einzige bewusste und gewollte Aktion der ganzen Figur. Sonst drückt sie in der Haltung, in der leisen Beugung des Körpers nach der rechten Seite und in der Miene des Antlitzes nur das tiefste geistige Leiden aus. Der Mund ist wie zu einem Seufzer oder Schrei geöffnet. Man kann diesen Ausdruck des Mundes von Herbigkeit und Grimasse nicht ganz freisprechen; besser dagegen ist die tiefe Wehmuth und Klage im Blicke ausgedrückt. ***)

Von hinten wird die Figur des Heilandes von zwei jugendlichen Engeln unterstützt; der eine kniet auf dem Rande des Sarges, der andere scheint in demselben zu stehen. Der erstere, hinter der rechten Schulter, legt seine Hände auf den Hals und die Schulter des Erlösers und schaut abwärts gegen sein Angesicht; der andere, welcher mit seiner Hand den Zipfel des Grabtuches hebt, schaut aufwärts gegen den Himmel. Trauer und Jammer liest man im Antlitze Beider; doch wird auch ihr Ausdruck durch die scharfe, unwahre Bildung des Mundes zum Theil entstellt. Gegen die weißen und bleichen Farben im Körper und im

*) Eine kleine „Anbetung der Könige“ — in allem Wesentlichen dieselbe Composition wie das schöne Predellbild zu Raffael's „Krönung Maria“ in der Vatikanischen Gallerie wird bei Passavant (Raffael II. S. 15) und Kugler (Gesch. der Malerei I. S. 561 Note) mit Berufung auf Rumohr's Autorität (Ital. Forsch. III. S. 41) Raffael selbst zugeschrieben. Auch bei uns Dänen galt das schlecht conservirte Bildchen lange Zeit als „ein echter Raffael“; aber schon unser gelehrter Kunsthistoriker N. Højen († 1870) hat gerechte Zweifel an der Echtheit erhoben.

**) Das Bild wurde dem dänischen Könige Frederik V. 1764 von dem Kunsthändler Morell verkauft, welcher es auf der Auktion des Cardinals Valenti erstanden hatte.

***) Den Kupferstich Mantegna's „der Schmerzensmann“ (l'homme de douleurs), Bartsch No. 7, kenne ich leider nicht. Die Kopenhagener Sammlung besitzt ihn nicht. Nach der Beschreibung von Bartsch (le peintre-graveur) wird er gewiß viele Aehnlichkeit mit der oben beschriebenen Christusfigur haben.

Leichentuche des Heilandes bilden die kräftigen blauen und rothen Farben in den Tuniken der Engel einen glücklichen malerischen Gegensatz. Auch das Gefieder ihrer spitzen, aufwärts gestreckten Flügel, von denen die beiden mittelsten sich kreuzen, hat leuchtende, feurige Farben (Purpurroth gegen Tiefschwarz, Blau und Grün mit goldenen Lichtern erhöht), deren Zusammenstellung sogar einen gewissen romantischen Effect erreicht. Diese starken und schönen Farben setzen sich gegen den blauen Himmelsgrund mit seinen zahlreichen leicht und fein gekräuselten Wolkenstreifen ab. Unten gegen den Horizont geht die Farbe des Himmels in ein lichtiges Gelb über, welches die Vorstellung der Morgendämmerung erweckt, wengleich diese Naturstimmung — wie gewöhnlich in dieser älteren Kunst — keineswegs consequent durchgeführt ist. Die Landschaft ist sehr reich und fein detaillirt, sogar in einer Weise, welche sich der gleichzeitigen niederländischen Malerei nähert. Im Hintergrunde sieht man die große Stadt Jerusalem, deren Thürme und Häuser vom Morgenlichte gestreift werden; zur anderen Seite den Berg Golgatha mit den drei leeren Kreuzen. Auf dem Wege von Jerusalem nahen sich schon die heiligen Weiber; sonst ist die Staffage des Mittelgrundes ganz weltlicher Art: links Hirten, welche unter den Schafheerden die Flöte blasen, rechts (unterhalb Golgatha's) Bildhauer und Bauleute bei der Arbeit beschäftigt — lauter Figuren im kleinsten Maaßstabe vortrefflich durchgeführt.

Auf der Sarkophagbasis steht mit zierlichen, goldenen, lateinischen Uncialen geschrieben: ANDREAS MANTINIA, eine für die Kunstgeschichte immerhin werthvolle, obgleich für den Kenner beinahe überflüssige Signatur. Denn der treffliche Paduaner hat als Maler seine individuelle Signatur mit jedem Pinselstriche unverkennbar genug hingeschrieben. Leider ist das Bild nicht in allen Partien gut erhalten, obgleich nur gar wenige Stücke, wie der unterste Theil des Engels zur rechten Seite Christi, roh und schlecht übermalt sind. Die ziemlich frische Gesichtsfarbe der Heilandsfigur dürfte auch einer tactlosen Restauration zuzuschreiben sein. Am schönsten erhalten sind die obersten Theile und die Flügel der Engel, und besonders die ganze unterste Partie des Bildes, die vom Leintuch umhüllten Beine und die Füße des Heilands sammt dem porphyrynen Sarge mit seinen feinen und scharf ausgehauenen Ornamenten. Diese Stücke sind mit einer erstaunlichen Präcision gezeichnet und modellirt, mit einer miniaturartigen Feinheit und dem äußersten Fleiße vollendet. Die nackten Partien, besonders die Füße, zeigen zwar weniger den Charakter des menschlichen Fleisches als den des harten, kalten und scharf zugehauenen Marmors; aber dieser Charakter entspricht völlig der Bildungsweise der alten Paduaner Schule: weiß man doch, daß Squarcione seine Schüler hauptsächlich nach dem todtten Modell, nach plastischen Formen in Marmor und Gyps studiren ließ. Der Faltenwurf des Leichentuches scheint ganz die Behauptung Comazzo's zu bestätigen, daß Mantegna die Gewandung den Falten geleimten oder gesteiften Papiers und Leintuchs nachbildete. Er entbehrt daher zwar des freien und schönen Flusses der Falten eines weichen Zeuges; er ist künstlich und gequält, scharf und willkürlich gebrochen; die einzelnen Partien aber sind mit dem spitzen Pinsel in Lichtern, Schatten und Reflexen so genau und fein ausgeformt, daß das Ganze dadurch einen großen Werth erhält. Das Charakteristische dieses Studiums der

Gewandung ist wiederum die starke Benützung des todten Modells, des künstlich arrangirten Vorbildes, welches für diese Schule, die so sehr auf theoretische Sicherheit der Darstellung ausging, vorläufig eine große Bedeutung gewann. *)

Rehren wir zu der in unserem Bilde gegebenen Darstellung des Heilandes zurück! Wie sonderbar ist sie und voller Widersprüche! Christus leidet hier die Todesqualen. Doch nicht am Kreuze: der Kreuzestod ist vorüber. Auch ist er nicht als ein Todter dargestellt: die Haltung und der Ausdruck sind die eines Lebendigen und Leidenden. Ein Lebender also, den Tod leidend nach dem Tode. Er ist auf-erstanden; denn der Sarkophag ist geöffnet und der Deckel zur Seite geworfen. Andererseits ist der Ausdruck mit dem des auferstandenen Siegers über den Tod im scharfsten Widerspruche; er ist ja eben hier dem Leiden und Tod unterworfen. **) Die evangelische Geschichte kennt keinen solchen Moment: er muß einen anderen Ursprung haben als den geschichtlichen. Das Charakteristische der Vorstellung, der Anhaltspunkt des Verständnisses, bietet sich in unserem Bilde von selbst dar: es ist die ausdrückliche Hinlenkung der Aufmerksamkeit des frommen Beschauers auf die Wundenmale, die Kennzeichen des vollbrachten Verführnungstodes, welche hier an der entblößten Seite und an den Füßen sichtbar sind, und welche der Heiland selbst in den geöffneten Händen vorzeigt. Dieses Motiv ist bekanntlich in den mittelalterlichen Darstellungen des jüngsten Gerichtes sehr gewöhnlich und

*) Crowe und Cavalcaselle im fünften Bande der Gesch. der ital. Malerei, dessen zweite Hälfte, in welcher Mantegna abgehandelt wird, erst in meine Hände gelangt ist, nachdem der obenstehende Aufsatz schon unter der Presse war, besprechen das Kopenhagener Bild mit vielem Lob, doch in ziemlich ungenauer und fehlerhafter Weise (Christus sitzt nicht „auf dem Thron“, sondern auf dem Sarge; die Signatur lautet nicht „Mantinea“ sondern Mantinia; die Engelsflügel gehören nicht zu den schlechtest, sondern eben zu den best conservirten Partien des Bildes. U. a. m.) Auch die Würdigung und Charakteristik des Bildes scheint uns nicht eben ganz zutreffend. Wenn die Zusammenstellung des Bildes mit der kleinen Madonna in den Uffizien, welche Vasari in die kurze römische Periode des Künstlers setzt (1488—90), richtig ist, gehört das Bild in eine spätere Periode als wir früher geglaubt haben. — Der früheren Tradition und Ueberzeugung zuwider erklären dieselben Verfasser, daß das Berliner Pietas-Bild (wovon unten) nicht von Mantegna sei. Sie hatten zuerst entdeckt, daß es von Francesco Bonfignori herrühre. Zweitens haben sie entdeckt, daß es nicht von Bonfignori sei, sondern am meisten mit den Vivarini gemein habe — denen es doch auch nicht zu gehören scheint. Indem wir es geduldig abwarten, wem die Herren Verfasser das Bild am Besten schenken wollen, hoffen wir, daß die Reihe vielleicht wieder an Mantegna kommen wird. Es handelt sich nicht nur darum, einen Künstler, sondern auch einen großen Künstler für das Bild zu finden; denn die Leute zweiten Ranges denken und dichten nicht in der großen Weise. — Uebrigens heben wir hervor, daß der eigentliche Gegenstand unserer Abhandlung, die geschichtliche Entwicklung des kirchlich-künstlerischen Motives von diesen Fragen der Kennerchaft nur sehr wenig berührt wird. Ob diese Entwicklung innerhalb derselben Künstlerindividualität oder derselben Schule vorgegangen ist, muß dahingestellt sein, und ändert nicht ihre Eigenthümlichkeit und Wesen.

**) Den auferstandenen Christus hat Mantegna in einem ganz anderen Geiste, ernst und bedeutungsvoll, aber ganz ohne Ausdruck des Leidens, in einem schönen Kupferstiche dargestellt (Bartsch No. 6), wo er zwischen den Heiligen Andreas und Longinus erscheint. Hier steht er, mit der rechten Hand segnend, mit der linken die Siegesfahne haltend, vor dem geöffneten Sarge.

kommt auch in anderen kirchlichen Vorstellungen zu Tage. Ein günstiger Zufall gestattet mir dieses Motiv durch ein Beispiel zu illustriren, welches, obgleich in keinerlei direkter Verbindung mit Mantegna's Bilde stehend, doch als besonders instruktiv für das Verständniß der früh-mittelalterlichen Entwicklungsstufe der Idee hervorgehoben zu werden verdient, und außerdem deutschen Lesern im Ganzen unbekannt sein möchte.

In der mittelalterlichen Abtheilung des altnordischen Museums zu Kopenhagen, welches seine sonstige Bedeutung aus den reichen Nachlässen der Stein- und Bronzezeit in Dänemark schöpft, findet sich ein sehr merkwürdiges altes Kleinod aus der letzteren Zeit des 11. Jahrhunderts, ein Kreuz von ungefähr einem Fuß in der Höhe, reich und zierlich aus Platten von Wallroßzahn herausgeschnitten. Die künstlerische Auffassung der Darstellung ist im Wesentlichen abendländisch. Das Kreuz ist mit lateinischen Inschriften versehen, sowie mit einer Runeninschrift, dem Namen der dänischen Königstochter Gunhild, für welche ein gewisser Ruitger das Kreuz geschnitten hat. *)

Mit der vorderen Seite des Kreuzes ist früher eine Figur des gekreuzigten Heilandes (wahrscheinlich aus Gold oder Silber) verbunden gewesen; ihm zur rechten Seite ist im Medaillon am Ende des Kreuzarmes die personifizierte Kirche (Ecclesia) geschnitten; zur Linken die „Synagoga“; über seinem Haupte die „Vita“, unter seinen Füßen die „Mors“. Auf der hinteren Seite des Kreuzes ist in der Mitte ein Medaillon mit einer Heilandsfigur, auf dem Regenbogen thronend; auf seinem Schooße das aufgeschlagene Buch mit Λ und Ω bezeichnet. Seinen Kopf umgibt der kreuzbezeichnete Nimbus, seine beiden Arme sind ganz symmetrisch nach den Seiten gestreckt; Seite, Füße, Hände sind deutlich mit den Wundenmalen bezeichnet, und die Einfassung des Medaillons trägt den für das Motiv sehr bezeichnenden Spruch aus Lukas 24, 39: „Videte manus meas et pedes meos, dicit Dominus.“ Dieser Figur zur Rechten sieht man am Kreuzende die Seligen, zur Linken die Verdammten; unten den reichen Mann in der Hölle gemartert (die ewigen Höllenqualen), oben Lazarus in Abrahams Schooße (die ewigen Himmelsfreuden). So streckt das kleine Kreuz seine Arme durch das ganze Universum und faßt für den Gedanken die unendlichen religiösen Gegensätze in sich zusammen. In künstlerischer Rücksicht bieten von den Einzeldarstellungen die besiegten und verzweifelnden Figuren (Synagoga, Mors, Verdammte, Hölle) das größte Interesse, während die entsprechenden triumphirenden für die Kunst gar zu absolut gefaßt sind. Dies ist auch mit der mittleren Heilandsfigur auf der Hinterseite der Fall, welche Christus zugleich als Erlöser, mit Beziehung auf den Verführungsstod, und als Weltrichter darstellt. Hier ist keine Spur von einem Ausdrucke des Leidens; er thront in der Herrlichkeit; seine Figur mit den ausgestreckten Armen bildet selbst das Kreuz in starrer Symmetrie. Die Figur ist abstrakt, dogmatisch, symbolisch; ihre Bedeutung ist nur der theologische Begriff der Einheit des Opfertodes und des Richteramtes, daß das eine kraft des anderen stattfindet.

*) Abgebildet in „Nordiske Oldsager i det Kgl. Museum i Kjøbenhavn“ (herausgegeben von Worsfaae), S. 135, No. 519.

Es braucht nicht bestimmter ausgesprochen zu werden, daß wir die beschriebene Christusfigur auf dem alten dänischen Kreuze einzig und allein als ein halb zufälliges, aber eben durch das Motto sehr bezeichnendes Beispiel angeführt haben. Daß sich übrigens dieses Motiv durch das ganze Mittelalter bis in die Renaissancezeit in seinem ursprünglichen symbolischen Charakter erhalten hat, dafür gibt es Beweise, welche der größten und gefeiertsten italienischen Kunst angehören. Sieht man doch in Raffael's Freskobilde der Theologie („Disputa“) in den vatikanischen Stenzen Christus auf Wolken thronend und mit gehobenen und ausgebreiteten Händen die Wundenmale als Zeichen seines Opfertodes vorzeigend. Hier ist er nicht als Weltrichter dargestellt; die Aktion hat hier eine bestimmte Hindeutung auf die Eucharistie, die Hostie des Abendmahles, welche unten auf dem Altare in der Mitte des großen Bildes als dessen eigentliches Centrum erscheint. Es ist übrigens nicht zu leugnen, daß Raffael, obgleich er es verstanden hat, die starre Symmetrie des ursprünglichen Motivs im schönsten Linienflusse aufzulösen, ohne sie doch ganz aufzuheben, und obgleich er die Figur in der vollen Formenschönheit seiner entwickelten Kunst durchgeführt, das Motiv doch nicht aus den dogmatisch-symbolischen Banden befreit hat; seine Figur ist nicht dem rein menschlichen Gefühle sympathisch, das Motiv nicht dem rein menschlichen Verstande durchsichtig geworden. In ähnlicher Haltung sieht man Christus auf dem Jugendwerke Raffael's in San Severo in Perugia und in dem Raffael zugeschriebenen kleineren Bilde „i cinque santi“ in der Gemäldegallerie zu Parma (von Garofalo oder Giulio Romano).

Wie für diese Raffaelischen Figuren, so auch für die oben beschriebene Christusfigur von Mantegna gilt das alte Motto: „Videte manus meas et pedes meos“ noch ganz und gar. Der Unterschied aber ist der, daß bei Mantegna Christus im ganzen Ausdruck und in der Haltung als pathetische Figur erscheint, daß er nicht nur die Wunden trägt und zeigt, daß er auch an ihnen leidet. Wenn die eine Wurzel der Darstellung Mantegna's in dem aus dem früheren Mittelalter abstammenden, rein symbolischen Gedanken fußt, geht eine andere Wurzel derselben aus dem realistischen Triebe des späteren Mittelalters hervor. Dahin gehören die Darstellungen des im Sarge ruhenden Leichnams Christi, die ergreifenden Züge des physischen Leidens und des natürlichen Todes und alle Mittel zur Anregung des frommen Mitleides (pietà). Es kreuzen sich in einem Bilde wie Mantegna's in Kopenhagen zwei unter sich eigentlich ganz verschiedene Strömungen in der Auffassung des Heilandes; daher die oben hervorgehobenen scharfen und wunderlichen Widersprüche. Wir werden aber sehen, wie diese absonderliche Darstellung von Mantegna selbst und seinen Zeitgenossen mehr künstlerisch gefaßt, natürlicher und durchsichtiger gedacht und mit der biblischen Geschichte mehr übereinstimmend gegeben wird.

In engster Verbindung mit dem Kopenhagener Bilde erscheint das Motiv in dem berühmten und ausgezeichneten Pietas-Bild von Mantegna im Berliner Museum, welches aus der letzten und reifsten Zeit des Künstlers herrührt. Die Elemente der Composition sind dieselben wie dort. Hier ist das Motiv aber zu voller plastischer Schönheit und Größe gereift. Die sitzende Halbfigur des Heilandes

mit dem hellrothen Teppiche zum Hintergrunde und die zwei Engelsgestalten zu beiden Seiten seines Kopfes füllen den Raum ganz aus. Kein Bielelei, keine Landschaft; nur wenige bunte Farben in den Engelsflügeln; die ganze Wirkung wird durch den Ausdruck der Figuren, durch die breiten, großen — in der Modellirung nur ein wenig leeren — Formen, durch die vortrefflichen, einfachen, plastischen Linien des Christuskörpers erreicht. Hier ist Christus aber als wirklicher tochter Leichnam dargestellt, hier trägt er nicht den Körper selbst; er sitzt zwar aufrecht, aber das Gewicht des Körpers, des Kopfes und der Glieder wird durch den Teppich und von den Engeln gestützt. Die blutfließenden Wunden in beiden Händen und in der Seite sind sehr deutlich angegeben; und obgleich nicht der Heiland selbst sie hervorhebt, bilden sie doch auch hier den hauptsächlichsten Gegenstand der Betrachtung, das eigentliche Centrum des Motivs. Während der eine Engel mit seiner Hand den Arm des Heilands faßt und stützt, schaut er von der Seite her kummervoll nach seinem edeln Antlitze. Der andere aber, welcher die rechte Hand liebevoll auf die Schulter des Herrn legt und seinen Kopf mit dem eigenen Schläfe stützt, hebt mit der andern die durchbohrte linke Hand Christi, streckt sie ein wenig hervor und zeigt sie dem Beschauer. Auch der Blick sucht den des Beschauers; es spricht aus demselben ein stiller, milder, rührender, aber doch tief eindringlicher Vorwurf gegen die böse Menschheit, welche mit ihrem Gotte in der Weise handeln konnte. Auf diesem herrlichen Gedanken des Malers, dieser natürlichen und glücklichen Entwicklung des alten Motivs, ruht die ganze Schönheit des Bildes. Auch die großartig schönen Linien des Christus-Körpers werden durch die Erhebung der linken Hand, des Armes und der Schulter und die dadurch bewirkte weitere Entfaltung der ganzen linken Seite im Gegensatze zu der mehr zusammengedrückten rechten, der Biegung des Kopfes und des Halses, motivirt. Das alte, halb symbolische Motiv hat in diesem Bilde Mantegna's eigentlich sein letztes Wort gesagt. Ich glaube nicht, es könne von ihm selbst oder irgend einem späteren Meister ein anderes Werk aufgewiesen werden, in welchem das in dem Kopenhagener Bilde gegebene Motiv weiter entwickelt sei.

Das Motiv erscheint aber in der kirchlichen Kunst dieser Epoche auch in etwas veränderter Gestalt, indem nicht Engel, sondern die geschichtlichen Angehörigen, die Mutter, die Jünger, Magdalena u. s. w. dem tochten Heilande als Begleiter und Nebenfiguren beigegeben werden. So gibt zum Beispiel Fiesole Christus im Sarge stehend, die geöffneten Hände mit den Wundenmalen hervorstreckend, und im Vordergrunde Maria und Johannes auf dem Boden sitzend. So malt der in seiner früheren Zeit Mantegna so nahe stehende Giovanni Bellini in mehreren Bildern Christus im Sarge stehend oder sitzend und von den nächsten Angehörigen beweint. Bellini's ergreifendes Pietasbild in der Brera-Gallerie in Mailand verdient besonders hervorgehoben zu werden. Obgleich der venetianische Maler die Bedeutung der Wundenmale hier weniger deutlich hervorhebt als Mantegna, deutet seine Darstellung doch sowohl in der Auffassung des tochten Heilandes als in der rein künstlerischen Behandlung eine merkwürdige Zwischenstufe zwischen Mantegna's Bildern in Kopenhagen und in Berlin an. Christus steht hier aufrecht im Sarge, und doch ist er ganz ein Leichnam; die Augen sind geschlossen, die

Wangen eingefallen, der Mund leise geöffnet, die linke Hand, welche auf dem Sarkophagrande ruht, ist noch wie vom Todeskrampfe zusammengebogen. Wieder eine sonderbare Mischung von Leben und Tod; und wenngleich der Ausdruck hier dem natürlichen Tode näher gerückt ist als im Kopenhagener Bilde von Mantegna, hat er doch wiederum mehr von dem Leben als Mantegna's Christus in Berlin. Aber diese Mischung vom Todten und Lebendigen breitet über diese Gestalt eine ganz eigenthümliche Poesie aus; die Züge des feinen und schönen Antlitzes scheinen wie von einem Hauche des Geistes und der Liebe angeweht, sie scheinen die Liebe der Mutter zu verstehen und zu beantworten, welche mit dem weinenden Blicke in die geschlossenen Augen des Sohnes starrt und seine bleichen Lippen zu küssen verlangt.

Auf verschiedenen Wegen nähern wir uns so den eigentlich und rein geschichtlichen Darstellungen von der Grablegung oder der Beweinung des Christusleichnames. Sowohl das Berliner Bild von Mantegna als das Mailänder von Bellini bewegen sich noch nicht auf eigentlich geschichtlichem Boden, obgleich in dem ersten der Tod als wirklich und natürlich gefaßt ist und in dem zweiten Christus von den geschichtlichen Angehörigen umgeben erscheint. Das Motiv geht aber allmählich in das Geschichtliche über und mündet in dasselbe aus. Es braucht übrigens kaum gesagt zu werden, daß die rein geschichtliche Darstellungsweise sich auf ganz eigenem und selbstständigem Wege unabhängig von der ganz oder halb symbolischen Darstellung entwickelt hat. Auch Mantegna selbst hat schon in seiner früheren Zeit solche geschichtliche Darstellungen von der Grablegung Christi geliefert; nämlich in seinen zwei Kupferstichen, deren der eine und berühmtere das Pathos mit so wunderbarer Energie, aber zugleich mit einer solchen Schärfe und Herbigkeit ausdrückt, als sähen wir ein Relief Donatello's vor uns. Auch die übergroße Härte und Schärfe der Formen, als wären sie mit lauter Stahlplatten gepanzert, erinnert in diesem Bilde an plastische Studien und deutet weit mehr auf Donatello's Einfluß auf die paduanische Kunst hin als auf Studien nach der Antike, deren Stil nur allmählich für Mantegna größere Bedeutung gewann und namentlich in seinen späteren Arbeiten einen schönen Einfluß ausübt. Während wir in diesen Kupferstichen *) gar Nichts von der kirchlich-symbolischen Auffassung des „Schmerzensmannes“ spüren, kommt dagegen Etwas von diesem Motive vielleicht wieder in einem Gemälde von Mantegna vor, welches doch im Wesentlichen der rein geschichtlichen Auffassung angehört.

Das ist der berühmte, oder ich möchte vielmehr sagen: der berühmte Christusleichnam in der Brera-Gallerie zu Mailand, ein Gemälde, welches von Vielen angestaunt, von Einigen als Kunststudium bewundert, wohl schwerlich aber als Kunstwerk geliebt ist, obgleich auch hier der eigenthümliche eiserne Ernst von Mantegna's Genius imponirt und ergreift. Wenn in Bellini's Bilde in derselben

*) Auch könnten wir an eine ganz flüchtige, doch wahrscheinlich echte, Handzeichnung von Mantegna in der Sammlung der Akademie zu Venedig erinnern, auf welcher der Leichnam Christi — im Sarge? — sitzend erscheint, von einigen der Angehörigen — nicht von Engeln — gestützt und betrauert.

Gallerie der seelenvolle Ausdruck des Leidens zum Herzen des Beschauers redet, hat Mantegna den Cadaver in aller realistischen Schärfe und Wirklichkeit darzulegen nicht gescheut. Der Leichnam wird bekanntlich in der schärfsten Verkürzung gesehen, die Füße gegen den Beschauer gewendet; er ruht auf einer rötlichen Marmorplatte, ein Rissen unter dem Kopfe. Hinten beim Kopfe stehen drei trauernde Figuren, Maria, Johannes und ein Dritter. Daß die Figur im Wesentlichen als ein Studium der Verkürzung zu betrachten ist, liegt auf der Hand; sie ist in dieser Rücksicht auch wirklich merkwürdig und vortrefflich gezeichnet. Ein weiterer Ueberblick über Mantegna's Kunstbestrebungen belehrt uns hinlänglich darüber, wie große Bedeutung solche Studien der Verkürzung eben für ihn hatten, welcher mit der illusorischen Darstellungsweise zum ersten Male rechten Ernst machte; nur möchte man den Meister sich lieber an andern Gegenständen üben sehen als an solchen, welche an sich einen so großen geistigen Inhalt beanspruchen, wie die Grablegung Christi. Vielleicht hat Mantegna die Forderungen des kirchlichen Gefühles zu erfüllen gedacht eben durch die starke Hervorhebung der Wundenmale, von welchen die in den Füßen am allerersten in die Augen fallen, die in den Händen und in der Seite auch sichtbar sind. Doch ist er in der Ausführung dieser Wundenmale dem Realismus wiederum, und zwar in unheimlicher Weise, anheim gefallen. Es erweckt beinahe Ekel, diese Fußsohlen anzuschauen, welche mit den schweren Nägeln so roh durchgehauen gewesen sind. Haut und Fleisch sind zerrissen, die Partien rings um die Wunden sind geschwollen und mit geronnenem Blute unterlaufen — Alles mit schreckhafter Wahrheit gemalt. Wie schön und ethisch erscheint in diesem Gegensatz das Motiv des Berlinerbildes, wo der Blick und der Ausdruck des Engels uns dieselbe Lehre gibt, wie hier die körperlichen Einzelheiten des gemarterten Cadavers. Aber auch hier konnte das alte Motto: *Videte manus meas et pedes meos*, doch mit einiger Giltigkeit angeführt werden. *)

Neuerdings **) ist das grandiose Pietasbild in der vatikanischen Gallerie zu Rom, welches seit langer Zeit — obgleich nicht unbestritten — als ein Werk Mantegna's galt, ihm wieder von gelehrten Kennern abgesprochen worden und als ein Werk des Giovanni Bellini erklärt. Jedenfalls wird es nicht unangemessen sein, auch dieses Beispiel in unsere Betrachtung mit aufzunehmen. In vielen Rücksichten entspricht es dem reiferen und späteren Stile Mantegna's, und muß, wenn wirklich von Bellini, als ein sehr merkwürdiges Zeugniß für eine Convergenz des schon bejahrten Künstlers mit Mantegna's Kunstweise angeführt werden. Von der alten Darstellungsweise ist hier der Zug beibehalten, daß Christus nicht liegt oder getragen wird, sondern sitzt. Doch ist er ganz als todter Leichnam dar-

*) In der Zeittafel über Mantegna's Leben in der le-Monnier'schen Ausgabe des Vasari (V, S. 215) wird dieses Bild in sein letztes Lebensjahr, 1506, gesetzt, weil der Sohn Lodovico es in einem Briefe vom 2. Oktober 1506 als in Mantegna's Studio nach seinem Tode dastehend erwähnt. Dies ist jedoch kein sicherer Beweis für die Zeit der Entstehung des Bildes, dessen Stil es vielmehr in die frühere Zeit des Künstlers hintweist. Es wäre kein Wunder, daß ein Bild wie dieses, in welchem der Künstler so auffallender Weise seinen eigenen rein künstlerischen Liebhabeereien gefolgt ist, lange Zeit vergebens einen Käufer gesucht hätte.

**) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei V. S. 156.

gestellt, und der ergreifende Ernst und die Hoheit des Charakters, welche sich in den Zügen des Antlitzes aussprechen, haben ebenso wenig wie die Figur im Berliner Bilde ein Gepräge, welches über den wirklichen Tod hinausgeht. Er ist von drei Gestalten eng umgeben; ein ehrwürdiger kahler Greis von mächtigen Gesichtszügen stützt den Leichnam von hinten; zur Seite steht ein anderer ehrwürdiger Mann (Joseph von Arimathia, Nikodemus), das Salbengefäß in der Hand; und vor Christus, ein wenig niedriger, Magdalena, mit langem aufgelöstem Haare; sie hat die eine Hand des Meisters gefaßt und reibt die Wunde derselben mit der Salbe ein. Wenn man die ganze Reihe der erwähnten Bilder überschaut, wird man vielleicht noch hier — wie überhaupt in Magdalena's Auftreten bei manchen Darstellungen der Grablegung — die alte symbolische Bedeutung der Wundenmale ahnen; an und für sich aber geht die Darstellung in keiner Weise über das rein Geschichtliche hinaus.

Blicken wir zum Schlusse über die Reihe von künstlerischen Erscheinungen zurück, welche wir dem Leser vorgeführt haben. Wir sahen, wie eine alte kirchliche Idee rein symbolischer und dogmatischer, und eigentlich ganz unkünstlerischer Art unter dem Einflusse der pathetisch-realistischen Auffassung des späteren Mittelalters in der Uebergangsperiode zwischen Mittelalter und Renaissancezeit in einer sonderbaren, widerspruchsbollen, ohne geschichtlichen Commentar unerklärlichen Gestalt auftritt. Wir sahen ferner, wie die Renaissancekunst, welche die Herkunft dieser Misch-Gestalt nicht kennt und nicht beachtet, von eigenem künstlerischem Triebe geführt das Widernatürliche des Motives ausschleidet und dasselbe durch verschiedene Stufen dem rein Menschlichen und Geschichtlichen annähert. Es ist dies der ewige Weg der Kunst; sie wird immer um so mehr künstlerisch, je mehr sie ihren Gegenstand mit der Natur und mit dem in Wahrheit Natürlichen durchdringt. Die wahre Kunst, die christliche wie die griechische, zeigt sich immer darin, daß sie die von der rein mythologischen oder von der rein kirchlichen Ueberlieferung geschlungenen Knoten wieder auflöst und so die Gegenstände dem menschlichen Gefühle näher rückt und sympathetisch bewältigt. Zeugnien wir es aber nicht, daß eben auf den Zwischenstufen solcher Entwicklung sich Möglichkeiten vorfinden können für eine ganz eigene Poesie, welche eben auf der Vermählung der alten, halb verstandenen und halb vergessenen Symbolik mit der wirklich menschlichen und künstlerischen Auffassung beruht. So verhält es sich zum Beispiel mit jenem Mailänder Bilde Bellini's: die wunderbar ergreifende Vorstellung von dem lebendigen, vom Geiste verklärten Leichname, welcher mit geschlossenen Augen zu schauen und mit erstarrten Lippen zu flüstern scheint, hat eben nur auf einer bestimmten Stufe dieser Entwicklungsreihe ihren Platz. Sie in unseren Zeiten wieder aufzunehmen wäre unmöglich; sie nachzumachen wäre Unsinn.

Kopenhagen.

Jul. Lange.

Altchristliche Basiliken in der römischen Campagna.

2. Die Stephanusbasilika in Via latina.

Im Jahre 1857 unternahm ein Privatmann, Lorenzo Fortunati, die Ausgrabung der Via latina zwischen dem zweiten und vierten Meilenstein. Unter Canina's Leitung war die Gräberreihe der Via Appia bis zum elften Meilenstein kurz vorher ausgegraben worden. Die großartigen Trümmer dieser *Regina viarum* waren damit wieder zugänglich gemacht, aber unter den Inschriften hatte sich nicht ein einziger bekannter Name gefunden, wie auch nicht ein einziges historisches Monument dort zu Tage kam. Die Ausgrabung der Via latina versprach aber um so weniger erfolgreich zu werden, als sich dort nur spärlich Trümmer von Grabmonumenten zeigten, welche noch den Erdboden überragten. Aber Fortunati hatte Glück. Wenig Ausgrabungen der letzten Jahre sind so lohnend gewesen wie diese, nicht allein was die klassische, sondern auch was die christliche Archäologie betrifft. Was erstere anlangt, so sind besonders zwei unterirdische Grabkammern zu nennen, die schönsten und gleichzeitig besterhaltenen des Alterthums. Feine Stuckdekorationen mit farbigem Schmuck wechseln mit Landschafts-scenen und solchen mythologischen Inhalts. Daß man dem christlichen Alterthum angehörige Monumente finden werde, war nicht zu erwarten; aber schon in der ersten Woche der Ausgrabungen machte man eine dahingehende Entdeckung. Man stieß auf eine Treppe, deren Ende in eine Katakombe führt. Die Stelle derselben ist auf unserm Plan nicht verzeichnet, weil dieselbe zu weit östlich abliegt. Später stieß man längs der Via latina auf eine ganze Reihe ähnlicher Anlagen von indeß sehr beschränkter Ausdehnung. Sie sind gegenwärtig zum Theil wieder verschüttet worden, denn nur von der erstgenannten hat die Commissione di Archeologia sacra factischen Besitz genommen. Daß von Christen Cömeterien in so unmittelbarer Nähe einer so belebten Heerstraße angelegt wurden, darf nicht befremden, wenn man erwägt, daß dieselben immer ihren Zugang in den unter rechtlichem Schutze stehenden Landgütern der gläubig gewordenen Vornehmen hatten. So liegt auch die Calixtkatakombe unmittelbar an der Via Appia auf einem Terrain, das, wie dortige Inschriftenfunde erweisen, dem alten Geschlecht der Cäcilier angehörte, aus dem in der christlichen Legende die heilige Cäcilia bekannt ist. In dem Landgut aber, welches die Cömeterien der Via latina in sich faßte, hat Fortunati die Grundmauern einer ausgedehnten Villenanlage bloßgelegt. Die hierbei gemachten Inschriftenfunde ermöglichen es, uns ein Bild der Geschichte der Villa in allgemeinen Umrissen zu machen. Darnach war die Villa ursprünglich im Besitz der Servilier, ging aber sehr früh in die Hände des berühmten Geschlechts der Anicier über, jenes Geschlechtes, das den Ruhm hat, dem christlichen Patriziat der Stadt den höchsten Glanz verliehen zu haben. „Wen immer Du von diesem Stamme meinst,“ singt in der theodosianischen Zeit der selbst dem Christenthum fern stehende Claudian, „sei gewiß, daß er von einem Consul stammt. Die Ahnen werden nur nach Fasces gezählt und blühen in stets wieder erneutem Adel: vom Vater geht die Auszeichnung über nach stetigem Geseze auf den Sohn. Keiner der Vornehmen, mag er immer durch senatorische Würde und altererbtcs Vermögen sich auszeichnen, darf sich ihnen

an die Seite stellen: ihnen gehört der erste Platz, um den zweiten mögen andere streiten.“ Eine der ältesten in der Villa gefundenen Inschriften geht auf den Consul Sextus Anicius Paulinus zurück, gehört also dem Jahre 325 an. In den Räumen der Villa selbst entdeckte man die Grundmauern einer christlichen Basilika, deren Errichtung dem letzten berühmten Sprößling des anicischen Geschlechtes zuzuschreiben ist. In dem Papstbuch des Anastasius Bibliothecarius heißt es in der Lebensbeschreibung Leo's des Großen († 461): „Demetria, eine Magd Gottes, erbaute dem hl. Stephanus eine Basilika am vierten Meilenstein der Via latina.“ Und in einer nicht viel jüngeren Notiz lesen wir von Leo: „Der Papst wandte sich zur Restauration und zum Neubau von Kirchen. Auf seinen Rath baute Demetria, ein frommes Weib, die Basilika des heiligen Stephanus in ihrem Landgut an der Via latina beim dritten (so richtiger) Meilenstein von der Stadt.“ Eine hier gefundene rhythmische Dedications-Inschrift enthält die Beglaubigung obiger Angaben des Papstbuches und verschafft uns gleichzeitig die Gewißheit, daß wir es hier mit keiner anderen, als mit der anicischen Demetria oder Demetrias zu thun haben. Das Leben dieser römischen Patrizierin fällt in eine sehr bewegte Zeit, seine Geschichte ist interessant genug, daß wir uns einen Blick auf dieselbe nicht versagen können. Demetrias war die Erbtöchter des Geschlechtes der Anicier. Zur Ehe verlangt entschloß sie sich den Schleier zu nehmen, in welcher Absicht sie Augustinus bestärkte, dessen hierauf bezüglicher Brief uns noch erhalten ist. Im Jahr 413 wurde sie unter dem Bischof Aurelius von Karthago Nonne und blieb allda jahrelang. Vornehme und Geringe folgten, wie Hieronymus sagt, ihrem Beispiel: es waren die Zeiten des Schreckens, der Flucht und der Verzweiflung, da die Herrlichkeit Roms der Plünderung germanischer Horden zum Opfer fiel. Nach der Eroberung Karthago's durch die Vandalen (439) kehrte Demetrias wieder nach Rom zurück, nicht lange nachher bestieg Leo der Große den päpstlichen Stuhl. Auf seinen Rath, so lasen wir oben, baute sie in ihrem Landgut dem hl. Stephanus eine Basilika, wogegen die erwähnte Dedicationsinschrift etwas abweichend aus sagt, daß die Villa ein Vermächtniß der Demetrias an Leo sei mit der Bestimmung, dort eine Basilika zu bauen, welchen Bau der Presbyter Tigrinus beaufsichtigt habe. Spätere Pilgerbücher erwähnen noch die Basilika. Im neunten Jahrhundert gehörte das Terrain dem Erasmuskloster auf dem Coelius, in welches Jahrhundert auch die jüngste der von Fortunati gefundenen Inschriften gehört. An den Chorschranken steht in barbarischem Latein zu lesen, ein gewisser Lupo Grigarius habe auf seine Kosten einen Glockenthurm errichtet. Doch in den folgenden Jahrhunderten geschieht des Baues nicht mehr Erwähnung, sehr bald muß er gänzlichem Ruin verfallen sein.

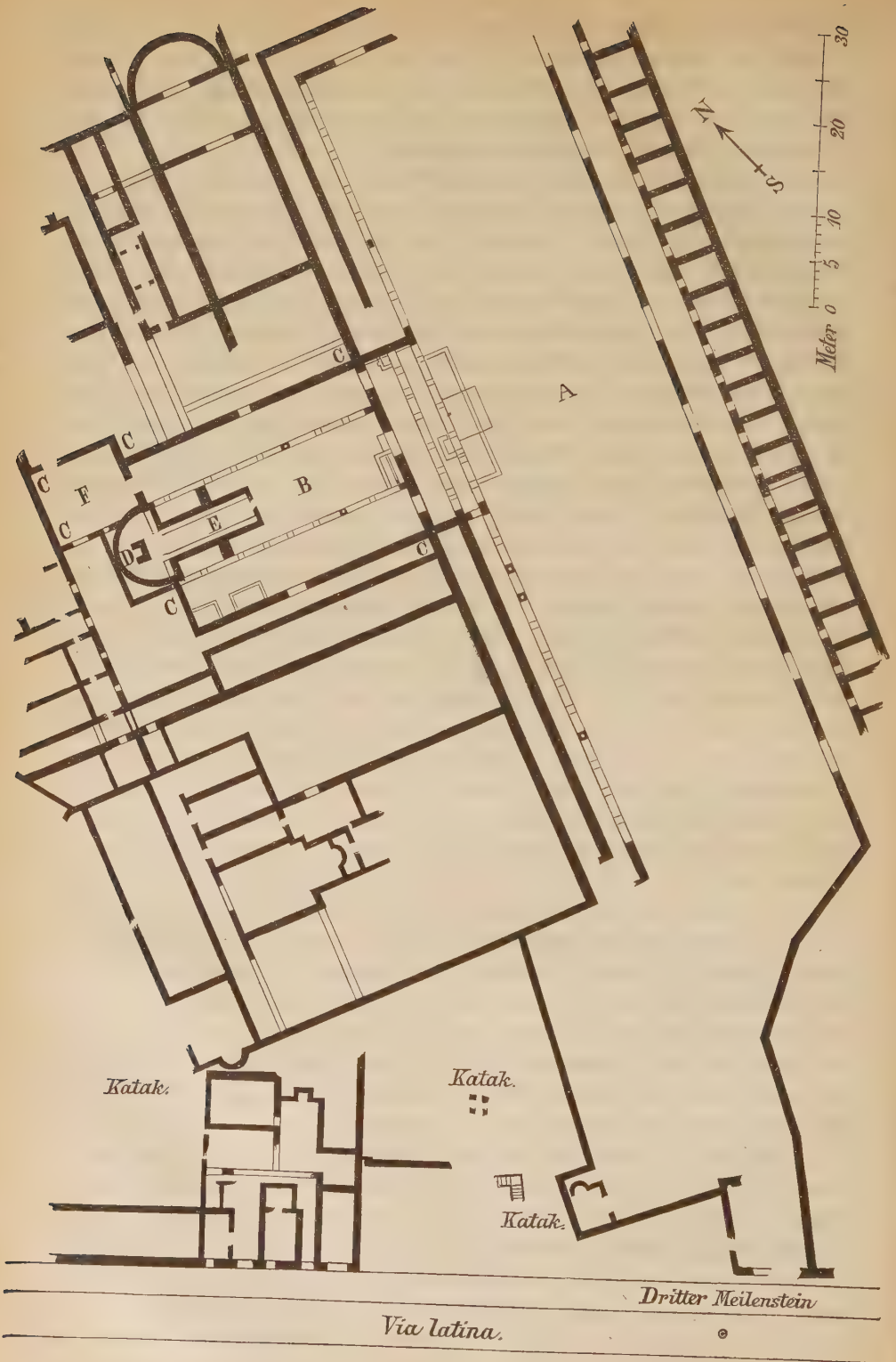
Leider ist von den durch Fortunati ausgegrabenen Grundmauern der Villa wenig mehr als der der Kirche angehörende Theil aufgedeckt geblieben. Auf die Basilika selbst machte während Fortunati's Ausgrabungen die Commissione di Archeologia sacra das Eigenthumsrecht geltend und nahm die Vollendung der Ausgrabung in ihre Hand. Zum Schutze der Marmortrümmer gegen räuberische Hand ließ dieselbe die Trümmerstätte mit einer hohen Mauer umziehen und in diesem Jahre auch noch die letzte Zugangsthüre vermauern, gleich als durchschwärm-

ten neue Barbarenhorden die Campagna, gegen die man sich verschanzen müsse. Oder soll der Fremde, indem er vor dem Monument zur Umkehr sich genöthigt sieht (denn die Mauern zu erklettern ist nicht Jedermanns Sache), den Eindruck mitnehmen, eine allgemeine Schutzlosigkeit habe die Curie veranlaßt, zu dem so verzweifelten Mittel des Selbstschutzes zu greifen?

Wir geben beifolgend einen Theil des Planes wieder, welchen Fortunati dem Rapport über seine Ausgrabungen (Rom 1859), ein übrigens mit Vorsicht zu gebrauchendes Buch, beigab. Zur Linken der die Stadt in südöstlicher Richtung verlassenden Via latina finden sich die Grundmauern der Eingangshalle, welche zunächst in einen breiten sehr langen Hof (A) führt. Die östliche Längsseite desselben öffnet sich in 26 kleine Kammern, während man auf der Westseite die Front der Villa vor sich hat, deren Gebäudecomplex in allmählicher Abnahme seiner Breite sich fast 300 Meter weit stadtwärts ausdehnte. Längs der hundert Meter langen Fassade lief ein Säulengang, dessen uncannelirte Säulen gleich denen der Basilika, zusammen 56, alle derselben Marmorart angehören; 26 derselben sind noch vorhanden. Die Mitte dieses Porticus nimmt die von zwei parallelen Säulenreihen gebildete Vorhalle des äußern Narthex ein, durch welchen man in die Basilika (B) selbst eintritt. Die Umfassungsmauern (C) dürften auf den Grundmauern der alten Villa errichtet sein. In ihrem Mauerwerk sind Statuenfragmente erhalten, die aus derselben herrühren mögen. Ob dagegen die zwölf in der Villa gefundenen Bacchushermen besten griechischen Stiles, der Torso einer Kolossalstatue, der sehr schöne Torso einer Minerva und die Statue der Crispina Augusta, der Gemahlin des Commodus, auch der Villa angehörten oder nur später hierher geschleppt worden sind, um in einer im Mittelalter angelegten Kalkgrube, die man gleichfalls ausgrub, verbrannt zu werden, läßt sich nicht mehr bestimmen. In vier Meter Tiefe fanden sich in der Basilika, deren Fußboden völlig zerstört ist, Reste eines Mosaikfußbodens. Es ist gleichfalls unbestimmbar, ob derselbe auf die Villa de Anicier oder auf eine noch frühere Anlage zurückgehe; doch ist das letztere das wahrscheinlichere.

Die Basilika war dreischiffig; über die Länge der Seitenschiffe hinaus erweitert sich das Mittelschiff in eine halbkreisförmige Apsis, deren Mitte der Altar (D) einnahm, während in der oberen Hälfte des Mittelschiffes ein Presbyterium (E) stand. Der quadratische Raum F ist wahrscheinlich das Baptisterium gewesen, die Mitte desselben nimmt jetzt eine tiefe Grube ein, welche ganz mit Capitälen angefüllt ist, wie denn auch nicht eine einzige Säule aufrecht stehen geblieben ist. Von den Capitälen haben zwei jonischer Ordnung in ihren Voluten ein griechisches Kreuz, und manche Vasen ein linearverzerrtes lateinisches.

Ueber die Bestimmung der die Basilika zunächst umgebenden Räume läßt sich nichts mehr mit Gewißheit sagen, nicht einmal die Stelle des Glockenthurmes, dessen Existenz doch erwiesen ist, läßt sich genauer nachweisen. Nichtsdestoweniger hat diese Anlage ihr ganz besonderes Interesse. Sie gibt uns ein deutliches Bild davon, wie man mitten in Privatbauten christliche Cultstätten anlegte. Von den weiten hinter einander liegenden Mittelräumen des römischen Privathauses mochten die hinteren dem Verkehr entzogenen Säle, welche sich in Gärten meist öffneten, sich



am meisten zu Gemeindeversammlungsplätzen eignen, wie sie in den Häusern der Vornehmen gehalten wurden. Bei der Opferwilligkeit, durch welche die erstchristliche Zeit so leuchtend dasteht, ist die Annahme wohl berechtigt, daß eben jene Räume, in denen sich constant die Gemeinde versammelte, auch eine dem Cultus entsprechende Einrichtung bleibend erhielten. Nun enthält aber das antike Haus neben einer Anzahl enger Kammern nur in dem Peristylum und dem Decus Räume von hiefür genügender Ausdehnung bei gleichzeitig nach außen abgeschlossener Lage. Sollten nicht diese Räume die ersten christlichen Cultstätten im Abendland gewesen sein? Daß ein derartiger Raum ursprünglich die Stätte der Stephanusbasilika eingenommen habe, scheint uns unzweifelhaft. Allerdings haben wir es hier mit einer relativ späten Anlage zu thun, und außerdem weicht der Plan der anicischen Villa erheblich von dem allgemeinen Schema antiker Villen ab.

Zu den ältesten Basiliken Roms gehört die lateranische. Constantin der Große schenkte dem Papste Silvester die seiner Gemahlin Fausta gehörende Wohnung, die von den früheren Besitzern, den Lateranern, den Namen führte. In den lateranischen Palast hinein wurde die große Basilika gebaut, — natürlich in kleineren Dimensionen, als der Neubau des fünfzehnten Jahrhunderts einnimmt. Von den umliegenden Palasträumen erhielten sich lange zahlreiche Reste, aber sie haben insgesamt den mancherlei Umbauten des Mittelalters und der Neuzeit zum Opfer fallen müssen. Wollen wir uns nun noch ein Bild davon machen, wie ungefähr die lateranische Basilika den Palastbauten eingefügt war, so dürfte uns wohl die Anlage der Stephanusbasilika in der anicischen Villa allein dafür einen Anhalt bieten.

Dr. Jean Paul Richter.

Holzschnitt.

Biblische Wandbilder für den Anschauungs-Unterricht und die Kinderstube. Erste Lieferung — 4 Blatt. Leipzig. Verlag von Justus Naumann.

Dieses neue Unternehmen ist für seinen Zweck, für den Anschauungsunterricht und die Kinderstube, also für die erste Bildung und Erziehung des Volkes und der Jugend in mancher Hinsicht noch geeigneter als selbst Schnorr's Bilderbibel. In kräftigem Holzschnitt, auf einem grauen Grunde, wobei die Lichter weiß gelassen sind, in großem Maasstabe, jedes Blatt ist 55 Centimeter hoch, 72 Centim. breit, so daß es in dem Schulzimmer von allen Seiten wohl gesehen werden kann, stellen die vier erst erschienenen Blätter je zwei biblische Geschichten aus dem Alten und Neuen Testamente vor, nämlich Moses Errettung und Daniel in der Löwengrube einerseits, und „Jesus segnet die Kinder“ und den Wandel Jesu auf dem Meere andererseits. Eines der Blätter, welches als Probeblatt dem Prospecte beigelegt war und die Geschichte Marc. 10, 23—16 vorstellt, trägt den Namen des vollendeten Directors der königlich sächsischen Kunstakademie zu Leipzig, Professor G. Jäger, des Freundes und Schülers von Schnorr (vergl. Kunstblatt 1873 Nr. 2, sowie über dessen Missionsbilder 1870 Nr. 11), woraus auf die nahe

Berwandtschaft dieser neuen biblischen Bilder mit dem klassischen Bilderwerke des Meisters geschlossen werden kann. Die übrigen Blätter tragen den Namen C. Schönherr. Abgesehen von der von frommem Sinn und tiefem Ernst getragenen Darstellung der jedesmaligen biblischen Geschichte selbst, wobei eine verwirrende Menge von Gestalten vermieden ist, aber alle hergehörigen Personen sehr kenntlich und charakteristisch gezeichnet sind, möchten wir als besonders geeignet für die Bestimmung dieser Blätter als Wandbilder für den Anschauungsunterricht und die Kinderstube hervorheben Daniel in der Löwengrube wegen der naturgetreuen Darstellung der alten und jungen Löwen und Löwinnen, den Wandel Jesu auf dem Meere wegen der gelungenen Darstellung des stürmisch bewegten Elements, die Rettung Moses wegen der fremdartigen Scenerie, welche sofort dem Kinde auffallen muß. Durch seine Gruppierung ausgezeichnet ist das von Jäger gezeichnete Blatt. Wir denken uns die Verwendung der Blätter so, wie die der bekannten Huber'schen, daß sie auf Leinwand ausgespannt, leicht gefirnisset, mit Hefeln versehen, den beständigen Schmuck des Schul- oder Kinderzimmers bilden, wodurch der Preis für eine Lieferung von 4 Blättern (1 fl. 12 kr.) nicht bedeutend erhöht wird. So gebraucht, werden gewiß auch diese neuen Blätter nicht nur eine angemessene und wirkungsvolle Begleitung des Unterrichts in biblischer Geschichte sein, sondern auch auf Weckung und Berebung des Schönheitsgefühles hinwirken.

Verlag von Eduard Hallberger in Stuttgart.

Schönstes Fest- und Ehrengeschenk!

Prachtbibel mit 230 großen Bildern von **Gustav Doré.**
Evangelische Ausgabe. **Katholische Ausgabe.**
 Nach der deutschen Uebersetzung von **Dr. Martin Luther.** Aus der Vulgata überseht von **Dr. Jos. Fr. v. Alliofi.**

Groß-Folio auf feinstem Belinpapier

in Original-Pracht-Einband mit Goldschnitt und reichster Goldpressung.

Preise der Doré-Prachtbibel gebunden in 2 Bände mit Goldschnitt:

Ganz Maroquin roth	Thlr. 41. 15	Sgr. oder fl. 72. 24	kr. rh.
„ „ „ „ „ schwarz	38. 20	„ „ „ „ „	67. 24
Engl. Leinwand mit Lederrücken roth	35. 7 1/2	„ „ „ „ „	61. 24
„ „ „ „ „ schwarz	34. 22 1/2	„ „ „ „ „	60. 30

Die Einbände sind nach den Entwürfen der berühmten Künstler **Peter Herwegen** in München und **Julius Schnorr** in Stuttgart angefertigt, weshalb bei gest. Bestellung ausdrücklich anzugeben ist, welcher Einband gewünscht wird.

Das Werk kann auch in beliebigen Zwischenräumen (in broschirten Lieferungen, Abtheilungen) allmählig sammt den Decken apart bezogen werden.

Vossische Zeitung: Auf das Glänzendste in jeder Beziehung ausgestattet, wird das ganze Werk im größten Folio, auf dem schönsten Kupferdruckpapier und in höchster typographischer Vollendung gedruckt, mit seinem reichen Bilderschmuck ein wirkliches Erbauungsbuch für Geist und Herz, für das innere und äußere Anschauen abgeben.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Berichtigung. In No. 9 des Christl. Kunstblatts S. 129 Z. 4 von unten ist Concurrrenz statt Competenz zu lesen.

Verantwortliche Redaction und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Druck von Gebrüder Mäntler daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Dezember 1874.

Nr. 12.



Herausgegeben von

C. Grüneisen, R. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 fr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ephesus.

Die erlebnisreiche Stätte der alten Welt, auf welcher der Apostel Paulus den Aufstand der Goldschmiede wider sich herausgefordert und worin der einzige Jünger, der mit dem Märtyrertode verschont geblieben ist, der christlichen Sage gemäß geheimnisvoll noch immer athmend ruht, — Ephesus hat in einem am 7. Februar d. J. im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin gehaltenen Vortrage*) des berühmten

*) Gedruckt mit zwei Lithographien im Verlag von Wilhelm Herx (Besser'sche Buchhandlung) in Berlin.

Archäologen Ernst Curtius eine höchst anziehende topographische und historische Schilderung erhalten. Die Thatfachen und Ueberlieferungen, welche sich noch in der Encyclopädie von Pauly und Walz beisammenfinden, sind durch die Ergänzung und Gruppierung, welche sie in der vorliegenden Rede erhalten, weit überboten. Die Stadt am Ausfluß des Kanstros ragt unter den zwölf griechischen Colonien, welche nach einander den westlichen Meeresraum des morgenländischen Vorlandes besetzten, durch den Glanz und Ruf der schon älteren priesterlichen Niederlassung um das Heiligthum der unter verschiedenen Namen in ganz Vorderasien verehrten allbefruchtenden Naturgotttheit hervor, welches die Griechen später als Artemisium bezeichnet und verherrlicht haben. Der Tempeldienst der ephesinischen Göttin ging von Sidon aus und erhielt sich gleicher Weise wie in der kleinen Syrte der libyschen Wüste, wo die Sidonische Selene ebenfalls angebetet wurde. An beiden Orten waren die Priesterinnen bewaffnet und kampfbereit. Das Götterbild bestand aus einem Kern von Rebenholz mit vielfacher Zuthat orientalischer Symbolik, ihre angelegten Arme wurden durch senkrechte Stäbe gestützt, die zahlreichen Brüste weisen auf die Nährerin des Als, Mondichel und Hirschgeweih auf die Beschützerin der Nacht, des Waldes und Wildes hin. Als die Athener von Samos aus an die dortige Küste kamen, fiedelten sie sich auf der entgegengesetzten Seite des Golfs an und erbauten ein Heiligthum ihrer heimischen Gottheit, das Athenäum. Von dort her stammt die in der attischen Kunst so beliebte Sage von dem Kampfe der todesmuthigen Tempelfrauen, der Amazonen, mit den griechischen Nachbarn. Indessen wußten sich die klugen Priester mit den Ankömmlingen zu verständigen. Auch die eingewanderten Athener huldigten der einheimischen Landesgotttheit. Beide Theile hatten davon ihren Vortheil. Das Ansehen des Heiligthums breitete sich aus in der hellenischen Welt und die Colonisten nahmen dadurch eine ausgezeichnete Stellung unter ihren kleinasiatischen Volksgenossen ein. Es bildete sich ein reiches Leben, attisches Gemeinwesen, attische Kunst und Betriebsamkeit. Dem Königthum folgte auch hier die Aristokratie, dann eine freiere Bürgerverfassung, aus der hinwiederum die Alleinherrschaft einzelner Parteiführer erwuchs. Wenn die Ephesier den Homer an Smyrna überlassen mußten, das jedoch ihre Gründung war, so durften sie sich doch der ältesten elegischen Dichtung und der Erfindung des Pentameters im Anschluß an den epischen Hexameter rühmen. In der Baugeschichte vollends bildet die Neugründung des Artemisium eine Epoche nicht nur durch die Erweiterung der Maßstäbe, sondern auch durch den Fortschritt des Geschmacks, durch die Entwicklung des weicheren und leichteren jonischen Baustils. Der ephesinische Tempel ward ein Vorbild des von Servius Tullius auf dem Aventin der Diana geweihten Heiligthums, und die nach dem Süden von Gallien ausziehenden Phokäer nahmen dorthin ein Nachbild und eine Priesterin der ephesinischen Göttin mit sich. Der Uebermacht des Croesus gegenüber schlossen beide Ansiedelungen sich noch enger zusammen, und als die Priester sich dem lydischen Interesse zuneigten, sandte Athen auf die Bitte seiner Colonisten den Aristarch, der das attische Ephesus neuzubegründen wußte. Gleichwohl lösten sich die befestigten Verhältnisse wieder und nur der Tempelstaat ging aus allen Umwälzungen auch durch die Gunst der Perserkönige mit immer neuem Glanz hervor. Im Laufe der griechischen Bürgerkriege

zwar machte von Sparta aus Agesilaos Ephesus zu einem großen Waffenplaze. Zuletzt aber wendeten die Nationalen sich an den macedonischen Philipp, und nun beginnt die Wendung der Weltgeschichte, deren Wahrzeichen der in der Geburtsnacht Alexanders d. Gr. ausgebrochene Brand des ephesinischen Tempels war. Auf den alten Fundamenten errichtete Deinokrates den prachtvolleren Neubau. Freigebige Wohlthäter stifteten die einzelnen Säulen, in deren Hohlkehlen man die Namen der Stifter eingrub und von welchen 36 eine neue Verbindung von Architektur und Sculptur darboten, indem der Fuß der Säule ein Hochrelief in überlebensgroßen Figuren umschloß, wie davon ein Abguß im Berliner Museum Zeugniß gibt. Die ersten Bildhauer der Zeit, wie ein Skopas und Praxiteles, wurden zum Antheil an dem Schmucke des Baues und seiner Altäre herangezogen. Alexander, der über der Wegschaffung des Schuttes und dem Anfang der Herstellung König geworden, wollte den ganzen Bau auf seine Kosten übernehmen. Aber die Priester lehnten das Anerbieten ab mit der Antwort, es ziemte sich nicht, daß eine Gottheit der anderen einen Tempel baue. In dem neuen griechischen Reiche sollte sich Ephesus, wie Smyrna, erneuern. Die Stadt wurde eine hellenische Republik mit selbstständiger Gemeindeverfassung unter dem Schutze mächtiger Reichsfürsten, im Genuß aller Vortheile ihrer unvergleichlichen Lage, ein Mittelpunkt wie für Handel und Geldgeschäft, so für geistige Bildung und wissenschaftliche Zwecke. Von den Künsten blühten vorzugsweise die Malerei, worin Parrhasios und Zeuxis als die Gründer einer neuen Schule gelten, und das kleine Kunsthandwerk, namentlich in Gold und Silber, welches mit den Bedürfnissen und Nachfragen des artemisischen Cultus so nahe zusammenhing. Nicht der geringste unter den Schätzen des Artemisium waren aber die Manuscripte des großen Heraklit. In der Periode der römischen Herrschaft wurde das Territorium des Heiligthums verschiedenen Aenderungen und seine Einkommens-Verhältnisse der obrigkeitlichen Aufsicht unterworfen. Augustus verfügte sogar über Tempelgelder zu Gunsten eines Augusteums für den Cultus des Hauses der Julier. Längst hatte sich auch eine Judengemeinde gebildet und ansehnliche Privilegien durch die römischen Beamten sich verschafft. Darunter befanden sich Johannesjünger, welche die Botschaft einer neuen Offenbarung hieher gebracht hatten. Nun geschah es in den letzten Jahren des Kaisers Claudius, daß der Teppichwirker Paulus als Prediger des Heils, von dem er selbst auf jener Reise von Jerusalem gen Damaskus ergriffen worden war, an dieser Stätte des Zusammenflusses der verschiedenen Weltanschauungen einkehrte und wirkte. Sein Wirken hatte einen unverkennbaren Umschwung in der Bevölkerung, das Verbrennen der Zauberbücher des Aberglaubens und den Schaden des Tempelschates wie des Kunstbetriebs im Dienste der großen Göttin zur Folge. Der Goldschmied Demetrius organisirte den Aufruhr und das wehrlose Christenhäuflein wäre bald überwältigt worden, wenn nicht der ernste und nüchterne Sinn römischer Gesetzlichkeit den unlautern Fanatismus gedämpft und durch die Furcht vor dem Verluste ihrer Privilegien die tobende Stadt zur Besinnung gebracht hätte. Unter dem Schutze Roms erstarbte die Pflanzung des Apostels, die erste unter den dortigen Colonieen, welche mit dem Cultus des alten Gnadenbildes keinen Vertrag eingehen konnte. Ephesus wurde ein neuer Mittelpunkt für die Anhänger des christlichen Gottesdienstes. Plinius d. J.

meldet seinem Kaiser die Verödung der Göttertempel und daß die Opferrthiere, die man zur Stadt treibe, keine Käufer mehr finden. Ueber hundert Jahre später steht das Tempelbild noch auf den Münzen Valerians. 262 haben die Gothen das Heiligthum geplündert und zerstört. 431 an Pfingsten ward das erste Concil in Ephesus gehalten. Im 13. Jahrhundert zerstörten die Türken die Stadt und bauten mit den Trümmern des Tempels die Moschee Selim, ein Prachtwerk osmanischer Architektur, jetzt gleichfalls eine Ruine. Die Ueberlieferungen des Orts, der jetzt nur noch aus einer Anzahl schmutziger Hütten des Dorfes Ahasuluk besteht, umgeben von Wildniß, Morast und Gestrüpp, haften an der christlichen Legende vom Gefängniß des h. Paulus und von der Grotte der Siebenschläfer.

Zwölfjährige Forschungen des Engländers Wood haben die Grundanlage des Artemisium zu Tage gebracht, und hiernach ist von Professor Adler aus Berlin, von welchem Curtius auf seiner Orientreise begleitet war, die Herstellung des Tempels mit seiner Umgebung entworfen worden. Auf einem anderen Blatte hat derselbe die Topographie des alten Ephesus mit genauer Bezeichnung der noch vorhandenen Reste der Vorzeit dargeboten. Beides, Vortrag und Bild, wird auch und gerade vom christlich gebildeten Leser mit hoher Befriedigung aus der Hand gelegt werden.

Altchristliche Basiliken in der römischen Campagna.

3. Die Alexanderbasilika in Via nomentana.

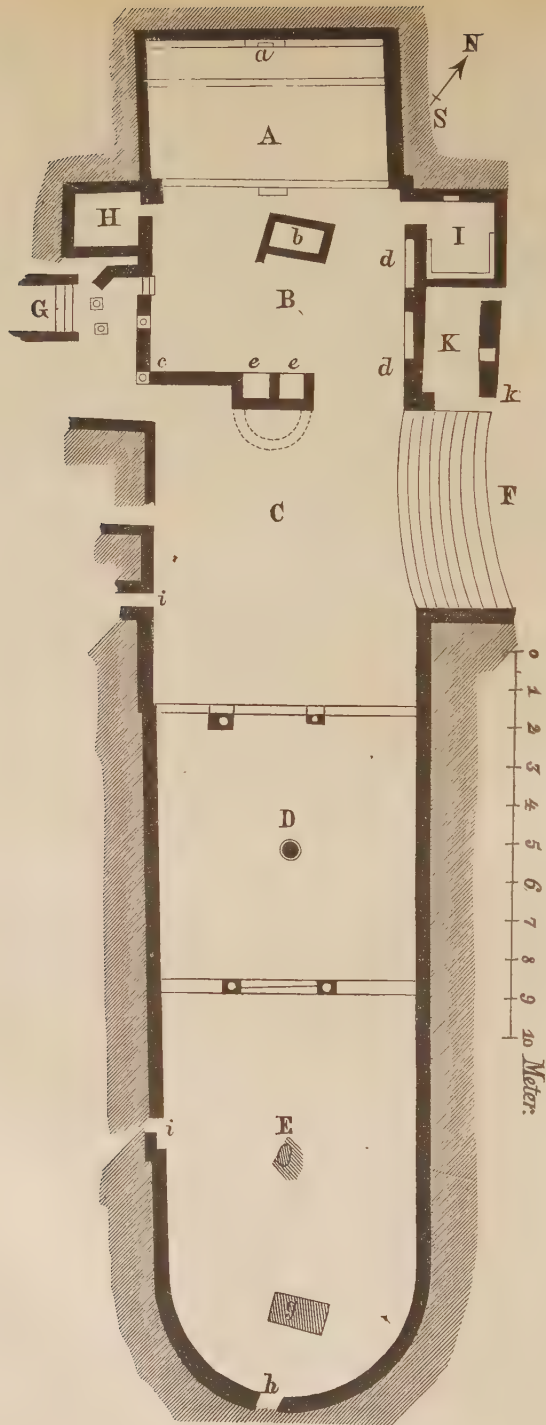
Zu den verödetsten Theilen der Campagna Roms gehören die Umgebungen der in nordwestlicher Richtung von Porta Pia auslaufenden Via nomentana. Das ganze Gebiet gleicht einer Wüste, auf deren weit ausgedehnter Fläche das Auge nur hie und da ein einsames Landgehöft entdeckt. Auf die Zeiten des Alterthums zurückgehende Monumente zeigen sich noch spärlicher. Jenseits der durch Totilas zerstörten und von Narses wieder aufgebauten nomentanischen Brücke, welche die Ufer des Severone verbindet, liegt der durch die Secessio plebis und durch die Fabel des Agrippa berühmte heilige Berg, weiterhin, an die Straße angebaut, drei bis vier antike Grabmonumente und wiederholt kleinere Strecken antiken polygonen Basaltplasters, welches den modernen Straßenbau unterbricht: das ist Alles. Mehr noch tragen zur Belebung der Landschaft die zersplitterten Baronalthürme des Mittelalters bei, welche von vereinzelt Hügeln finster herabbliden, an Feudalzeiten erinnernd, wo noch Rom eine Republik und der Papst nicht in ihr Herr war. 14½ Miglien von Rom mündet diese Straße, die in ihrem letzten Theil meht wellenförmiges Terrain durchschneidet, in dem kleinen durch das Gefecht der Freischaaren im Jahre 1867 allbekannten Gebirgsstädtchen Mentana. Dieser Ort hat eine lange Geschichte. Sein gegenwärtiger Name ist eine Verkrümmung von Nomentum, wonach die Straße noch heute benannt ist. Älter als Rom, wurde diese Stadt nach hartem Widerstand bald ein römisches Municipium und in der christlichen Epoche früh ein Bisthum. Das Verzeichniß ihrer Bischöfe reicht vom Jahre

415 bis 964. Ein der deutschen Geschichte angehörendes Ereigniß aus dieser Zeit knüpft auch unser vaterländisches Interesse an den Ort. Am 23. November des Jahres 800 langte hier Karl der Große auf seiner berühmten Romfahrt an, wurde vom Papste Leo III. hier begrüßt und übernachtete hier, um am folgenden Tage jenen Einzug in Rom zu halten, der die Gründung des germanischen Kaiserthums zur ewig denkwürdigen Folge hatte.

Acht Miglien von Mentana, sieben von der Stadt entfernt, liegt an der Straße die ausgedehnte der reichen Missionsanstalt (*di propaganda fide*) angehörige Tenuta del Coazzo. Von November bis Mai dient das Terrain als Viehweide, dann vernichtet der glühende Sonnenbrand die Vegetation, sie bis auf die Wurzeln ausdorrend. Nur in den Niederungen ist im Winter etwas Feldarbeit möglich. Bei dem Betriebe der letzteren stieß man vor wenigen Jahren auf antikes Gemäuer, das einer Treppe angehörte. Sofort nahm die das Terrain besitzende Missionsgesellschaft umfassende Nachgrabungen vor. Nach der siebenten Stufe zeigte sich ein Absatz. Die Breite der Treppe nahm um das Doppelte zu. Elf weitere fünf Meter lange Stufen führten in das Innere einer Basilika. Nach Bloßlegung dieses Gebäudes legte man auch noch Hand an die Ausgrabung der baulichen Innere wie der das Gebäude im Osten, Süden und Westen umgebenden Katakombengänge. Bei dem allgemeinen Interesse, welches naturgemäß die Entdeckung erregte, versprach de Rossi eine Publikation der gemachten Funde, Visconti that ein Gleiches und so unterblieben denn nach den unter italienischen Gelehrten üblichen Gebräuchen der Rücksicht — beide.

Die Basilika, deren Plan wir beifolgend geben, befindet sich noch, was die innere Einrichtung betrifft, in relativ wohl erhaltenem Zustande. Sie scheint nicht zerstört, sondern allmählig verlassen worden zu sein. Die Umfassungsmauern, insbesondere die des Chores (A) stehen noch in ansehnlicher Höhe aufrecht, was bei der schlechten Art des Mauerwerks um so mehr auffällig ist. Ähnlich der Domitilabasilika lag die Alexanderbasilika in ihrem unteren Theile tiefer als das Niveau der Erdoberfläche war; auf 18 Stufen mußte man in dieselbe hinabsteigen. Dagegen hat der obere Theil der Umfassungsmauern nebst der Bedachung unzweifelhaft in's Freie geragt. Betrachten wir den Plan der Basilika näher, so scheinen uns auf den ersten Blick die Proportionen desselben sehr bedeutend mit den üblichen Dispositionen in Widerspruch zu stehen. Man könnte aus der Form desselben, widerspräche dem nicht der Charakter des Mauerwerks, wohl den Schluß wagen, hier sei eine christliche Kirche in einen antiken Circus eingebaut worden. Nur im Coemeterium ostrianum findet sich noch eine kirchliche Anlage ähnlichen Stiles, ganz in den Tuff gehauen und von sehr beschränkten Dimensionen.

Die Alexanderbasilika ist von einschiffiger Anlage, ihre Breite beträgt im Durchschnitt nur 5 Meter 80 Centimeter. Die Länge des Schiffes gliedert sich deutlich in fünf verschiedene Räume, von denen der, welchen wir zuerst betreten (C), der tiefstliegende ist. Während das Niveau des Raumes B demselben ziemlich entspricht, liegen A und D um zwei Stufen höher und der Raum E ist um ein Beträchtliches noch höher gelegen als der Bischofsstuhl bei a, zu welchem aus dem Chor zwei Stufen hinaufführen. Der Bischofsstuhl selbst, ein einfach verzierter



Die Alexanderbasilika in Via nomentana bei Rom.

Marmorseffel ohne Lehne, nimmt noch seine ursprüngliche Stelle ein; doch enthalten die Wände des Chores keine Sitze für die Presbyter, wie es sonst üblich ist. Am eigenthümlichsten sind die Dispositionen in dem Raume B, welcher offenbar den ideellen Mittelpunkt des ganzen Baues bildet. Im Mittelraume desselben steht frei der zwei Meter lange, 1 Mtr. 40 Cmr. breite Altar in auffällig schräger Neigung gegen die Wände der Basilika. Derselbe ist von vier schmalen Steinwänden gebildet, deren südliche Seite mit einer Marmorschranke, einer sogenannten Transenna, bekleidet ist. Eine hier angebrachte Randinschrift sagt aus, daß unter dem Altar der Bischof Alexander bestattet liege, doch ist das Grab gegenwärtig leer. Bei c stand ein Ambon, zu dessen Schmuck zwei schwachreliefirte Säulenkapitälé spätrömischer Zeit umgekehrt aufgemauert sind. Auf der gegenüberliegenden Seite sind in der Wand Steinsitze, d d, angebracht; welche Bedeutung aber den dem Altar gegenüber gelegenen erhöhten zwei Plätzen, e e, zuzuschreiben sei, ist nicht anzugeben. Die linke Seite des Fußbodens trägt noch deutliche Spuren einer in kleinen Steinplatten ausgeführten Mosaicirung. Außerdem befinden sich in diesem Raum aufgestellt einige Reste des ursprünglichen Marmorschmuckes, wie Säulenstümpfe, der Randelaber der Osterkerze u. a.

Den großen Raum C könnte man darum, weil durch ihn der Zugang zu beiden Seiten der Basilika führte, als Atrium bezeichnen; doch hatte dasselbe bei der Enge des Raumes B hier gewiß auch die Bestimmung, dem Cultus Anwohnende aufzunehmen. Es entbehrt dieser Raum völlig der Spuren einer ehemaligen Ausschmückung bis auf die halbkreisförmige an e e angelehnte Fußbodentafelung, die zum Theil aus Inschriftenfragmenten besteht. Um eine Stufe erhaben und durch zwei Säulen abgetrennt erhebt sich südöstlich vom Atrium ein nur wenig kleinerer, ebenfalls schmuckloser Raum (D), dessen Mitte ein merkwürdiger, nur 53 Centim. hoher, cyllinderförmiger Stein einnimmt, dessen cannelirte Wandflächen sich in geschweiftem Bogen nach unten erweitern. Ob dieser Stein mit einem Beckenaufsatz den Cantharus bildete, jenen gewöhnlich in der Mitte der Atrien errichteten Brunnen zu symbolischen Waschungen, oder welchen anderen ritualen Zwecken derselbe gedient haben möge, kann leider nicht angegeben werden. Zwei Stufen, zu deren Seiten sich noch zwei mächtige auf Würfelbasen ruhende Granitsäulen erheben, führen in den äußersten Raum E hinauf. Leider bleibt auch hier die ursprüngliche Bestimmung unklar. In dem Halbkreis seines Abschlusses findet sich nur noch die Grundmauer eines kleinen Vierecks (g). In h und i durchbrechen Ausgänge die Linie der Wandmauer. Letztere ist in ihrem ganzen Umfange von durchaus unsolider und dürriger Construction; doch gilt dasselbe keineswegs von den Nebenbauten, zu welchen man auf einigen Stufen bei G aufsteigt. Diese bestehen zunächst in einem Corridor, dessen nordöstliche Wand theilweise ein vielleicht uraltes Gemäuer riesiger Felsquadern bildet. Auf der linken Seite steht ein wohl-erhaltener mit stringirten Linien verzierter Marmorsarkophag auf einem mit feinem Mosaik ausgelegten Fußboden. Gewiß haben wir hier die Reste einer antiken Villa vor Augen; doch sind leider die Ausgrabungen auf dieser Seite nicht fortgesetzt worden, wiewohl Trümmer von Bauwerken die ganze linke Seite der Basilika entlang deutlich hervortreten. Die Existenz von Landgütern darf uns hier nicht

Wunder nehmen. Man weiß, daß Obid, Seneka und Martial in der Gegend von Nomentum deren besaßen.

Die beiden Gemächer K und J, von denen ersteres auf drei Seiten mit steinernen Sitzbänken umgeben ist, dürften wohl in unmittelbarer Beziehung zum Cultus gestanden haben. Der Zugang zu letzterem Raume muß von der Treppe aus genommen werden.

Mit k und l bezeichnen wir die Ausgänge, welche zu den unmittelbar anliegenden Katakomben führen. Hohe und schmale, aber sehr bald endende Gänge laufen in den verschiedensten Richtungen, den Chor der Basilika umziehend, nur theilweis unter sich verbunden. Von den meist wohlerhaltenen Loculiverschlüssen tragen noch mehrere Inschriften. Wie die Basilika selbst, so macht auch der Katakombenanner den Eindruck kleiner Verhältnisse. Die Katakombe wird kaum mehr als dreihundert Bestattete fassen. Nichtsdestoweniger macht das Ganze einen freundlichen gewinnenden Eindruck. Unter den Grabinschriften finden sich drei, welche Bischöfen angehören. Die älteste derselben nennt einen gewissen Petrus aus dem Ende des dritten Jahrhunderts, die jüngste, ein Fragment, entbehrt leider gerade das den Namen tragende Stück, enthält aber eine Consulatsangabe, welche das Jahr 569 ergibt. Kennenswerth ist noch die Inschrift des Bischofs Adeodatus, welcher zwei Jahre neun Monate sein Amt verwaltete und dem man das schöne Zeugniß schrieb: „Er schämte sich niemals Gott mit seiner Stimme zu loben.“ Diese Inschrift gehört dem Ende des fünften Jahrhunderts an und diese Daten sind auch der einzige Anhalt, welcher uns für die Entstehungszeit der Basilika gegeben ist.

Jene Bischöfe konnten weder römische noch nomentanische sein. In den Bischofsverzeichnissen beider Städte findet sich für sie kein Platz, auch liegen beide Orte von hier allzufern. Es ist mir darum wahrscheinlich, daß wir es hier mit der Cultusstätte einer kleinen Landgemeinde zu thun haben, die in dieser Gegend ansäßig gewesen sein mag. Jene Bischöfe waren ihre Hirten, ihre Pastoren, und wenn wir dem kirchlichen Gebäude den stolzen Namen einer Basilika gaben, so war es mehr die Ehrwürdigkeit der Stätte, als die Tradition, was uns zur Beibehaltung des Namens veranlaßte.

Dr. Jean Paul Richter.

Die Basilika des h. Marcus zu Venedig.

Unter dieser Aufschrift ist jüngst ein anziehendes Buch als baugeschichtliche Studie des Architekten Meyer im Hof zu Schaffhausen (Verlag von C. Baader) erschienen. Ein Grundriß ist dem Titelblatte gegenüber mitgegeben. Zum richtigen Verständniß einer Beschreibung der berühmten Kirche muß es dienen, daß eine Geschichte der Gründung der Lagunenstadt vorausgeht. Venedig ist bekanntlich seit dem im 5. christlichen Jahrhundert über Italien sich ergießenden nordischen und

östlichen Völkerzügen durch die vom Festlande vertriebenen Einwohner jener einst blühenden und namentlich von den Hunnen zerstörten Städte auf den Inseln des adriatischen Littorale entstanden. Bei ihrer günstigen Lage gelangte die neue Stadt an Stelle der früheren Emporien zu einer mächtigen Handelsblüthe, die den Westen mit dem Orient verband. Im 9. Jahrhundert brachten venetianische Kaufleute aus Alexandrien herüber die Gebeine des Evangelisten Marcus und auf der Stelle einer schon von Narses 532 erbauten und dem h. Theodor geweihten Kapelle beschloß man dem neuen Schutzheiligen ein großes nationales Heiligthum zu errichten. Der erste Bau ward aber 976 ein Raub der Flammen. Den Wiederaufbau führte jedoch erst der Doge Domenico Selvo gegen den Ausgang des 11. Jahrhunderts zu Ende. Die Kirche ist aus einem wechselseitigen Einfluß occidentalischer und orientalischer Baustysteme, dem Charakter der Stadt und des Staates, den sie repräsentirt, hervorgegangen. In seiner Anlage und wesentlichen Ausgestaltung schließt sich der Bau den Grundsätzen der römisch-christlichen Basilikenformen an und hat deßhalb ohne Zweifel einen italienischen, wo nicht einheimischen Erbauer. Dagegen macht sich aber auch die von Byzanz aus erfolgte Einwirkung geltend, vornemlich in der Art der Ueberdeckung des Kirchenraumes, in der Einführung des Wölbensystems mit sphärischen Kuppeln, in der damit zusammenhängenden Construktionsweise und in der Wahl und Verwendung des Materials. Dies zeigt sich ferner an den Säulen und deren Capitälern, vornemlich im Atrium der Kirche, an den Marmorplatten, welche biblische und sogar antike Stoffe darstellen, und verräth orientalische Einschleppung aus dem Zeitraume der späteren byzantinischen Kunstweise. Während die Acripta unter dem Chorraum wieder dem römischen Basilikenbau angehört, bietet die Taufkapelle auf der Mittagsseite der Kirche den byzantinischen Charakter dar, und das Gleiche gilt von dem alterthümlichen Bischofsstuhle von weißem Marmor und mit reicher Sculpturarbeit, der aus Antiochien in Syrien herrühren soll. Auch der arabische Baustil, der in Spanien und Sicilien so großartige Denkmale hinterlassen hat, tritt an verschiedenen Stellen späterer Ausführung, wie an zwei Portalen des Atriums von S. Marco zu Venedig hervor. Ebenso bricht sich die italienische Renaissance Bahn, und liefert Zeugnisse der hervorragenden Tüchtigkeit von Architekten und Bildhauern in dem Monument zu Ehren des Cardinals Zeno, im Chor und in mehreren Altären, an welchen sich vorzugsweise die Meister Lombardo und Sansovino bewährt haben. So zieht sich in dem sechshundertjährigen Laufe der Baugeschichte der venetianischen Kathedrale eine Mitwirkung der verschiedenen Perioden bis auf's gegenwärtige Jahrhundert an den Restaurationen der Mosaik herab.

Das lehrreiche Unternehmen, von dem wir im Vorstehenden nur das Erheblichste angedeutet haben, würde sich zur allgemeinen Lectüre durch einen leichter geschürzten Stil seiner Darstellung empfehlen.

Die drei Pichler als Meister des Edelsteinschnitts.

Aus dem Orient und namentlich von dem alten Aegypten kam die Kunst des Edelsteinschnittes und bildete sich in Griechenland zu einer hohen Stufe der Vollendung aus, deren herrliche Werke und hervorragende Namen uns aufbehalten worden sind. Die Denkmäler dieser Art tragen nicht nur den Stempel der edelsten Kunstschönheit, sie haben auch eine unschätzbare Bedeutung für die Alterthumskunde, besonders für Cultur- und Kunstgeschichte. Die Bearbeitung der Gemmen scheidet sich in eine zweifache Uebung, des Tiefschnitts oder Intaglio und des Hochschnitts oder Cameo. Mit dem Untergange des alten Römerreiches kam dieser ebenso schwierige als feine Kunstzweig nahezu in Vergessenheit. Das Mittelalter bietet geschnittene Steine von geringer Zahl und untergeordnetem Kunstwerth. Im 15. Jahrhundert wirkten glückliche Entdeckungen aus der klassischen Vorzeit mit der Kunstliebe der Mediceer zusammen, um die mühevollen und kostbaren Steinschneidekunst wieder in's Leben zu rufen und in's Blühen zu bringen. Unter den fast ausschließlich italienischen Namen dieses Fachs im sog. Cinquecento findet sich auch der deutsche David Engelhart, von welchem Dürer sagte, derselbe gehöre zu den vorzüglichsten Künstlern, die er in Italien und Deutschland gesehen. In den folgenden Jahrhunderten kam immer noch Achtungswerthes, doch nicht gleich Bedeutendes zum Vorschein, und erst im Laufe des achtzehnten treten bis in die Mitte des gegenwärtigen Antonio, Giovanni und Luigi Pichler, der Vater und dessen zwei Söhne, als Wiedererwecker einer mit den Musterwerken der hellenischen Periode wetteifernden Kunst auf. Diesen drei Meistern ist eine jüngst bei dem k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler Wilhelm Braumüller zu Wien erschienene Denkschrift von Dr. Hermann Rollett *) gewidmet, welcher seit Jahren für ein noch immer vermißtes Handbuch der Gemmenkunde sammelt und als Vorläufer des größeren Unternehmens die vorliegende biographische Veröffentlichung ausgehen ließ, aus welcher wir auch für die Leser des Christlichen Kunstblatts eine geeignete Mittheilung ihres lehrreichen Inhalts uns erlauben. Hierzu dienten dem Verfasser zwei ältere italienische Schriften, die eine, die auch in's Französische übersetzt worden ist, von Abbate Rossi über Giovanni Pichler (Rom 1792), die andre von Abbate Mugna, einem Freunde des Luigi, über den Vater und beide Brüder (Wien 1844). Dem Titelblatte der Rollett'schen Schrift gegenüber steht das Bildniß des berühmtesten, der den Namen Pichler trug, des Giovanni, nach einem Intaglio seines Bruders Luigi. Nach jedem der drei Lebensabrisse ist, soweit sich dies in Ausführung bringen ließ, ein Verzeichniß der gefertigten Werke des Mannes in Tief- und Hochschnitt beigefügt.

Johann Anton Pichler war der Sohn eines Arztes in der kleinen Stadt und bischöflichen Residenz Brigen im deutschen Tirol und geboren am 12. April 1697. In Nizza, wo er sich im Hause eines reichen Oheims für den Handelsstand ausbilden sollte, erwachte auf einer italienischen Berufsreise mit Macht bei ihm die Liebe

*) Die drei Meister der Gemmogenyptik, Antonio, Giovanni und Luigi Pichler. Eine biographisch kunstgeschichtliche Darstellung von Dr. Hermann Rollett.

zur Kunst. Er verdingte sich in Neapel bei einem Goldschmied, unter dessen Leitung der Jüngling so glänzende Fortschritte machte, daß er sich mit einem raschen Entschluß und auf die Ermunterungen eines vornehmen Gönners, ohne Lehrmeister und die dazu erforderlichen Instrumente sich selbst zurechtend, auf das Schneiden edler Steine warf. In kurzer Zeit fanden seine Arbeiten allgemeinsten Beifall bis zum neapolitanischen Hofe hinauf. Auf einer Reise nach der Heimath mit der Tochter eines böhmischen Musikers verheirathet, ward er im Jahr 1734 der Vater eines Sohnes, Giovanni, dessen Ruhm denjenigen des Vaters noch überstrahlen sollte. Neun Jahre später siedelte Antonio mit seiner bereits zahlreichen Familie nach Rom über, wo er nach dem Tode seiner Gattin sich mit einer Römerin wieder verband, die ihn außer fünf weiteren Kindern mit dem Sohne Luigi beschenkte, welcher gleichfalls in die Fußstapfen der väterlichen und brüderlichen Kunst mit Ehren eintreten sollte. In Rom beschloß Antonio Pichler hochbetagt seine Laufbahn am 14. Sept. 1779. Als Autodidact hatte er sich das eingehende Studium der Antike zum Ziel gesetzt und war in dieser Nacheiferung so glücklich, daß seine Arbeiten mit aufgefundenen Werken des Alterthums verwechselt wurden. Als eines seiner Hauptverdienste um die Kunstgeschichte gilt aber, daß er der Welt in dem genialen Giovanni und in dessen Stiefbruder Luigi zwei noch bedeutendere Meister hinterlassen hat.

Auch Giovanni empfing in der Taufe die Namen seines Vaters Johann Anton. Geboren zu Neapel am 1. Jan. 1734 und mit seinen Eltern i. J. 1743 nach Rom gezogen, genoß er frühe den Unterricht eines intelligenten und vorzüglichen Zeichners, des Malers Domenico Corvi, und begann schon in seinem 14. Lebensjahre die ersten Versuche auch in der väterlichen Kunst. Er studirte neben den Lebensbeschreibungen des Vasari und neben den vatikanischen Wandgemälden des Raphael Anatomie und Perspective, modellirte nach den Vorbildern der griechischen Plastik und stellte bereits mit 16 Jahren den Hercules, welcher den Löwen erwürgt, nach einer Gemme in Onyx durch seinen Schnitt zum Erstaunen der Kenner und Freunde der Kunst dar. Als ein nicht geringes Verdienst dieser jugendlichen Arbeit machte sich der Ausdruck geltend, der in Giovanni's späteren Werken zu immer höherer Vollendung gesteigert werden sollte. Mit Vorliebe betrieb er den Tiefschnitt und empfahl ihn auch seinen Jüngern als die erprobteste Schule eines exacten und soliden Edelsteinschnitts. Daneben ließ er sich auch die ihm theure Malerkunst nicht aus den Augen und Händen kommen. Er führte u. A. das große Altarbild im Augustinerkloster zu Bracciano aus und unternahm für die Pauliner Nonnen zu Rom den Entwurf eines Erzengels Michael, der jedoch unvollendet blieb. Im Jahr 1761 glücklich mit einer Römerin vermählt, erwarb er sich durch den gedul digen Fleiß, der dem erfinderischen Sinn zu Hilfe kam, solchen Ruf, daß er im Jahr 1769, als der deutsche Kaiser Joseph II. nach Rom kam, zu einem Bildniß des großen Fürsten veranlaßt und mit diesem selbst in Berührung gebracht, von ihm nach Wien eingeladen und nach der Einsendung des kaiserlichen Intaglio in den Ritterstand erhoben wurde. Sein Leben sollte aber noch vor der Schwelle des Alters durch eine Blatternepidemie hingerafft werden, welche 1790 zuerst seine Tochter Therese, die spätere Gattin des italienischen Dichters Vincenzo Monti, dann den

Bruder Luigi und eine andere Tochter ergriff, zuletzt aber den großen Künstler als das einzige und schwerste Todesopfer der Familie am 25. Jan. 1791 forderte. Denkstein und Büste des Verstorbenen wurden im Pantheon aufgestellt, die Büste später durch den Cardinal Consalvi in einen der Säle des Capitols verbracht. Man rühmt an dem Stile der Arbeiten des Antonio Bichler das zugleich Einfache und Erhabene, den feinen Geschmack in der Behandlung der Haare, die edle Grazie im Schluß der Lippen, in der Form des Auges, die treue Physiognomik, die auch etwaige Mißbildungen nicht zu umgehen pflegte, wohl aber in der Harmonie des Ganzen zu mäßigen wußte. Seine Nachahmung der Alten war immer selbstständig, niemals bloße blinde Copie. Er hatte das Glück, von einem Zeitgenossen wie unser Windelmann erkannt und geschätzt zu werden und nur an dem 1755 in Hamburg geborenen, in Italien erzogenen und in London unter Burch ausgebildeten Marchant einen Rival zu besitzen. Von Windelmann wird ausdrücklich erzählt, daß er eine der von Giovanni Bichler geschnittenen Nachbildungen der Antike selbst für ein antikes Produkt gehalten habe.

Luigi Bichler, der Sohn Antonio's aus dessen zweiter Ehe, begrüßte am 31. Jan. 1773 in Rom das Licht der Welt. Seinen Vater verlor er schon mit sechs Jahren und verdankte seine Erziehung und auch künstlerische Bildung dem fast vierzig Jahre älteren Bruder Giovanni, der ihm einen dem seinigen gleichen Studiengang vorzeichnete. Er war vier Jahre in der Schule des Malers Domenico de Angelis und trat sodann in die Werkstätte des Bruders über, von dem er vor Allem das Modelliren lernte. 1788 versuchte er sich im Tiefschnitt und wurde dabei grundfänglich längere Zeit und mit dem besten Erfolge festgehalten, um zumal nach dem bald darauf erfolgten Tode des älteren Bruders in dessen Arbeitsfeld auch in der Richtung des Hochschnitts aufzutreten. Auch ihn hatte die Seuche, die jenen dahintriß, mit demselben Loos bedroht und nur langsam war er davon genesen. Auf einer nach Wien unternommenen Erholungsreise wurde er durch die damaligen Kriegereignisse im Norden mehrere Jahre festgehalten, machte aber an der Donau durch fortgesetzte Thätigkeit in Ausübung seiner Kunst nur um so mehr Bahn für seinen Ruhm und Gewinn. Nach dem Frieden von Campoformio wieder in Rom eingetroffen, gründete er sich 1800 den eigenen Hausstand. Dem Rufe nach Paris an den Hof des corsischen Kaisers wich er aus und ging lieber 1808 auf's Neue nach Wien, wo er aber erst von 1815 sich dauernd niederließ, um an der dortigen Akademie zu wirken. Bald nach seiner Ankunft daselbst erhielt er vom Kaiser Franz den Auftrag, die vorzüglichsten Gemmen des Antikentabinetts in Glasflüssen nachzubilden und dem Papste Pius VII. als Geschenk des österreichischen Monarchen zu überbringen. Auch fand er Gelegenheit, die Bildnisse der Kaiser Napoleon, Franz und Alexander, des Königs Ludwig von Bayern, des Fürsten Metternich und anderer hervorragenden Zeitgenossen zu schneiden. Darunter haben wir ferner die Büsten Canova's, Thormwaldsens, Windelmann's, Schillers zu verzeichnen. Auch gab er die Grazien sowohl des Canova als Thormwaldsens, ferner die Statue des Hirten und die den Tag und die Nacht darstellenden weltberühmten Basreliefe Thormwaldsens wieder. Man bewundert auch in seinen Werken die correcte Zeichnung, die Schönheit der Gewandung, die Lebendigkeit der Gesichtszüge und

Bewegungen, die Wahrheit des Ausdrucks. Einige fanden in diesen Leistungen eine noch größere Grazie und Feinheit, als in denen Giovanni's. Ein unbefangenes Urtheil aber fällt dahin aus, daß Luigi, meistens in modernem Geiste arbeitend und manchmal sogar etwas Conventiellcs, in einzelnen Produktionen nahezu an's Steife und Gezwungene Streifendes weisend, seinen Stiefbruder in der einfach edeln, idealen Größe nicht erreichte. Von religiösen und christlichen Vorwürfen findet man in seinem Verzeichniß nur eine Unschuld (Innocenza), Hoffnung (Speranza) mit dem Anker, Gerechtigkeit (Giustizia), Freundschaft (Amicizia) nach Canova, eine heilige Maria und zwei Christusköpfe, den einen in Sarder (Biehler'sche Sammlung in Wien), den andern in Onyx (Eigenthum der Frau von Sales daselbst), 1850 war der greise Meister nach Rom zurückgekehrt, wo er am 13. März 1854 sein Leben beschloß.

Pflege der bildenden Kunst im Jesuitenorden.

Vorstehendes Thema bildet den Schluß des siebenten Kapitels in dem zeitgemäßen Buche von Johannes Huber über den Jesuitenorden nach seiner Verfassung und Doctrin, Wirksamkeit und Geschichte (Berlin, Lüderig 1873). Der bekannte Vorfechter des antivatikanischen Katholicismus hat seinen Gegenstand mit gründlichem Fleiß und mit unparteiischer Beurtheilung der Personen, Ansichten und Ereignisse bearbeitet. Laut der Vorrede hat er jedoch den Abschnitt über die Jesuitische Kunstpflege seinem Freunde, Professor Dr. Meßmer in München, überlassen. Derselbe hat dieser Zusage in so anziehender Weise von S. 427 an entsprochen, daß wir uns erlauben, unsre Leser im Auszuge damit bekannt zu machen. •

Die Benedictiner waren vom 7. bis 12. Jahrhundert für die Verbreitung des altchristlichen und romanischen Baustiles, die Cistercienser, Franziskaner und Dominikaner vom 13. bis zum beginnenden 16. Jahrhundert in der raschen und allgemeinen Aufnahme wie Fortführung der gothischen Architektur thätig, die Jesuiten endlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis in's 18. für die Herrschaft der späteren Renaissance, wie sich dieselbe zunächst im Barockstil ausprägte. Sie entfalteten darin einen solchen Eifer, daß man diesen Stil kurzweg den Jesuitenstil genannt hat. Sie waren es, welche denselben aus Italien nach dem Norden verpflanzten und durch Aufgebot aller Mittel hier bald heimisch zu machen verstanden.

Die Renaissancebauten beginnen mit der Kuppel des Florentiner Doms im 15. Jahrhundert. Ihr folgte der Niesenbau über Sanct Peter in Rom. Bevor aber dieser im 16. Jahrhundert vollendet war, kam die eigentlich mustergiltige Ordenskirche del Gesù zu Stande (1575). Vignola hatte den Plan entworfen, sein Schüler Giacomo della Porta die Ausführung geleitet. Auch diese Kirche bildet einen mächtigen Bau mit imposanter Kuppel über der Mitte des Kreuzschiffs, woran sich einerseits der Chor, andererseits das Langhaus mit seinen Seitenskapellen anschließt. Es ist nur ein Haupt- und Kreuzschiff vorhanden, in wuchtige Tonnenwölbung geschlossen und von starken Mauern als Widerlagern flankirt. Die zu

beiden Seiten des Hauptschiffes sich hinziehenden Kapellen haben gleichfalls Tonnen- oder Kuppelgewölbe. Dazu kommen die Gallerien und Fenster, so wie an dem Gewölbe die schon bei den Römern gebräuchlichen Kassetten. Mit diesem noch strengern System der Frührenaissance setzte sich bald eine luxuriöse Ornamentirung in Verbindung und machte die Architektur zur Trägerin des ornamentalen, plastischen wie malerischen Beiwerks, so daß die Horizontal- und Halbkreislinien allenthalben gebrochen wurden und der malerischen Wirkung des Ganzen dienten. Sculptur und Malerei übertäubten die Architektur. Dieser hauptsächlich durch Borromini aufgekommene sogen. Barockstil hatte seine fleißigsten Pfleger an den Jesuiten. Die Ordenskirchen in München, Landshut, Straubing und Passau entsprechen noch der Anlage und ersten Ausschmückung von Gesù, andere, z. B. am Rhein, fügen der landesüblichen Gothik die Bekleidung des Renaissance-Ornaments bei. Der Jesuitenprediger Andrea Pozzo war selbst Architekt, arbeitete ein System der Decoration aus und wurde bei den hervorragendsten Bauten des Ordens mit Rath und That theilhaftig. Diese Decorationsweise brachte den Eindruck einer schrankenlosen Ueberladung hervor, der durch die entweder natürlichen oder künstlichen Marmorbekleidungen und Incrustationen noch gesteigert wurde. Darunter ragen besonders die riesigen und durch Verwendung von Lapis Lazuli, Jasps u. dgl. kostspieligen Altarbauten hervor. Auch bedienten sich die Jesuiten namentlich zur Einschließung der Reliquien ihrer Ordensheiligen mit Vorliebe des Metallgusses. Der allenthalben im kirchlichen Leben das Aeußerliche und Formale betonende Orden hat in der Anwendung des decorativen Uebermaßes und Glanzes nur den Schein geistlicher Herrlichkeit und Machtfülle vor Augen geführt und den innerlichen Menschen leer gelassen. Auch die Gegenstände der bildnerischen und malerischen Darstellungen sind fast immer der Triumph der Kirche über den Unglauben und die Ketzerei oder die Großthaten des Ordens in Geschichte und Legende, Allegorie und Vision. Dazu gehört vornemlich das Ordenssymbol in dem strahlenumgebenen Namenszug Jesu, die Gestalt des Erzengels Michael, der den Satan unter seine Füße tritt, oder die Darstellung der h. Jungfrau als Besiegerin aller Ketzereien. Nur ein Rubens und Van Dyk, welche viel für die Jesuiten in Anspruch genommen waren, konnten auch in solchen und ähnlichen Aufgaben sich zu genialer Kraft und wahrer Schönheit erheben. In formeller Hinsicht war der Manierismus der Berninischen Schule mit jenen gesuchten Bewegungen und widerlichen Verrentungen, welche dem Gesetz plastischer Ruhe und Würde Hohn sprachen, sowie der Einfluß der Caracci und namentlich ihrer spanischen Nachfolger mit dem Hange zu ausdrucksvoller Darstellung des Vergnügens und augenfälliger Andacht gerade den Intentionen jesuitischer Kunstliebe gemäß. Aus dem Orden selbst gingen Jacques Courtois aus der Franche-Comté, von den Italienern Borgognone, im Kloster Jacopo Cortese genannt, ferner Ottaviano Dandini von Florenz, Pietro Latrini in Rom, Giuseppe Valeriani von Aquila, untergeordnete Talente des 17. und 18. Jahrhunderts, hervor. Bedeutender war der bekannte Blumenmaler Daniel Seghers (Seghers) aus Antwerpen, ein Schüler des J. Breughel.

Diese dankenswerthe Uebersicht bestätigt auch auf einem Gebiete fast neutraler Thätigkeit den Charakter des Jesuitenordens, der sich in seinen hierarchischen Be-

strebungen, in seinen wissenschaftlichen Arbeiten, in seinen politischen Leistungen, in seinen pädagogischen Anstalten offenbart, geistlos bei aller formellen Gewandtheit, gewissenlos in seiner casuistischen Moral, auch geschmacklos in seinem Kunstinteresse. Das Beste und Reinste, was man im Jesuitenorden findet, sind die beiden Dichter Spee und Scheffler, bei welchen aber eben das Innigste und Edelste ihrer lyrischen Poesieen etwas Ursprüngliches ist, das weitab liegt von dem erkünsteltesten absichtsvollen Dichten und Trachten der Schule Loyola's und heute noch gerade in evangelischen Kreisen wohlthuend und erbaulich wirkt.

Zum Weihnachtstische.

Das im besten Sinn deutsche Unternehmen des Verlags von Julius Naumann zu Dresden, welches von einem unserer Mitarbeiter in der vorigen Nummer dieser Blätter mit Recht empfohlen worden ist, die biblischen Wandbilder in gediegenem Holzschnitt von auffallend billigem Preise, eignet sich in der That auch für weniger bemittelte Familien und wird gewiß seinen Weg im weitesten Umkreis finden. Heute dagegen erwähnen wir ein so eben in der Müllerschen Verlagsbuchhandlung zu Bremen erschienenenes künstlerisches und typographisches Prachtwerk, dessen erste Lieferung kürzlich ausgegeben worden ist und das in rascher Aufeinanderfolge vollständig dargeboten sein wird. Es sind die Evangelienbilder eines französischen Meisters, Alexander Bida. Von den vier neutestamentlichen Evangelien macht hier dasjenige des Johannes den Anfang und wird mit 27 Radirungen in Folioformat ausgestattet, von welchen fünf der vorliegenden Lieferung angehören. Es sind Compositionen eines Künstlers, der vor nahezu fünfzehn Jahren von Hachette u. Comp. zu Paris mit der Illustration der Evangelien beauftragt wurde und durch mehrjährigen Aufenthalt im Orient seine Studien für diese großartige Aufgabe machte. Die Platten wurden sodann unter der Aufsicht und Leitung des Malers Eduard Hedouin durch sechszehn tüchtige Stecher ausgeführt. Im Ganzen sollen es 132 Radirungen sein. Im ersten Hefte befinden sich die sitzende Gestalt des schreibenden Evangelisten, die Hinweisung des Täufers im Gebirge auf das Lamm Gottes in der von ferne heranschreitenden Erscheinung Christi, die Austreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel, der nächtliche Besuch des Nicodemus bei Jesu und die Unterredung mit der Samariterin am Jakobsbrunnen. Von erhabener Schönheit ist vor allen der schlafende Christus, welchen Nicodemus durch sachte Armberührung weckt; dieser Gruppe am nächsten kommen wohl die Figur des Johannes am Schreibepult und das Bild der Samariterin am Brunnen. Die erste Begegnung des Täufers mit dem Heilande bildet eigentlich nur die Staffage einer imposanten Gebirgslandschaft, ein Bild, welches, gleich der Austreibung der Händler und Wechsler, an Dore erinnert, aber demselben maßvoller gegenübersteht. Die Kunst der Radirnadel hat sich auf allen diesen Blättern als eine meisterhafte bewährt. Die Lieferung kostet 3 Thlr. 20 Sgr. in der Subscription.

Eine andere beachtenswerthe Gabe der Photographie sind die von Ludwig Koch in Hamburg verlegten zwei ansehnlichen Blätter nach Originalgemälden von Professor Jenny. Das eine, für den Altar der Kirche zu Burg in Niederditmarschen ausgeführt, stellt das heilige Abendmahl dar. Christus sitzt in der Mitte einer hufeisenförmigen Tafel zwischen je sechs Jüngern, welche, in traditioneller Weise gut gruppiert, über den Ausspruch des nahenden Verrathes sich entsetzen. Mit vorwiegendem Realismus sind ausdrucksvolle Köpfe unter den Tischgenossen und eine lebhafte Bewegung der Gemüther geht durch die Versammlung. Die andere Darstellung zeigt den König Belsazar mit seinen Weibern und Eunuchen beim Gelage und den allgemeinen Schrecken über die räthselhafte Schrift an der Wand, welche der Prophet Daniel dem Tyrannen deutet. Diese reiche Composition zeugt von einem ungewöhnlichen productiven Talent, obschon hin und wieder die Erregung sich in allzuheftigen Mienen und Geberden geltend macht. Beide Blätter kosten je 1 Thlr. 15 Gr. Belsazar und Daniel sind auch im Cabinetsformat für 10 Gr. zu haben.

Chronik.

Alterthümer. Das Dominikanerkloster in Konstanz, worin einst Huß im Kerker eingeschlossen gehalten wurde und welches jetzt aus einer Indiemfabrik in einen Gasthof mit Badanstalt verwandelt wird, läßt in seiner dem 13. Jahrhundert angehörigen, romanisch angefangenen und gothisch fortgebauten Kirche unter der späteren Lünche an den Wänden merkwürdige Frescomalereien zum Vorschein kommen. An der die Kirche mit dem Kloster verbindenden Seitenwand befinden sich nicht weniger als neunzig in drei Lagen zu je dreißig an einander gereimte Medaillons, welche eine Art von Geschichte des Martyriums in den gräßlichsten Folterarten darstellen. An der Ostseite desselben nördlichen Seitenschiffs ist das besterhaltene dieser Gemälde, eine Kreuzigung mit vielen weiblichen und männlichen Heiligen; am östlichen Ende der langen Wand ein kolossaler Christoph von mindestens 20 Fuß Höhe, leider nur noch in den Umrissen erkennbar. Der Stil der Figuren wird mit den Miniaturen des Laßberg'schen Ribungenliedes verglichen. Den Umbau der Klostergebäude besorgt Professor Tafel aus Stuttgart. Der konstanzische Conservator, Stadtrath Leiner, beabsichtigt, einzelne wohlerhaltene Bilder aus der Wand sägen zu lassen.

Kirchenbau. Die nach dem Brande v. J. 1702 nur sehr unvollkommen hergestellte Domkirche zu Upsala in Schweden soll nach innen und außen stilmäßig und würdig ihre ursprüngliche Gestalt wieder erhalten. Mit Leitung dieser Restauration ist der Architekt der Domkirche zu Lund, Zetterwall, beauftragt worden.

Die alte romanische sog. Walderichskapelle der Klosterkirche zu Murrhardt in Schwaben wird unter der Leitung des Bauraths Bock in Stuttgart restaurirt. Ueber die würdige Herstellung der Kirche selbst hatten mit Oberbaurath v. Leins Unterhandlungen stattgefunden, welche sich leider zerschlugen, weil die Gemeindebehörden den unumgänglich erforderlichen Aufwand scheuten.

Die Kathedrale von Greter ist mit großem Aufwand unter der Leitung des Architekten Gilbert Scott wiederhergestellt und, ausgenommen das Kirchenschiff, grottentheils erneuert worden.

Inhalts-Verzeichniß.

- Nr. 1. Ein Rückblick auf die Wiener Weltausstellung. Von H. M. — Die neue Waldenferkirche zu Klein-Villars. Von Dollinger. G. — Der Felsendom und die heilige Grabeskirche zu Jerusalem. G. — Der Altar der evangelischen St. Johanneiskirche in Hechingen. Köstlin. — Chronik: Glasmalerei (Köln). Denkmal (Dante's in Neapel).
- Nr. 2. Die illustrierte Bibel des Brockhaus'schen Verlags in Leipzig. G. — Restaurationen in der Kirche zu Lohmen in Mecklenburg. C. X. A. — Franz G. F. Schläger (mit dessen Standbild). A. Grütter. — Ein Gräberfund in Bayern. E. — Literatur. Die Kirche der heil. Elisabeth zu Marburg. Von Wilhelm Kolbe. Marburg 1874. — Chronik: Dürer's Haarlocke. Denkmal Lincoln's von Rogers in Philadelphia. Alterthümer. (Moabitische. Ruinen von Ophir. Dianentempel von Ephesus. Wandgemälde in Goslar.)
- Nr. 3. Christian Daniel Rauch. — Neue Kirche zu Kofla im Harz. — Cruces gestatoriae. Vortragekreuze. R. — Die hebräischen Heilighümer am Titusbogen zu Rom. G. — Chronik: Alterthümer. (Mainz. Aachen. Harderwyk.)
- Nr. 4. Unterricht in der kirchlichen Kunst (Lübke's Vorschule; Otte's Archäologischer Katechismus). G. — Der Stammbaum Jesse's, eine Wandmalerei aus dem 15. Jahrhundert. Von L. J. F. Janßen. Aus dem Holländischen übersetzt von O. Schöner. — Gesehrcht (aus Gaß' Symbolik der griechischen Kirche). — Zur Lehre der Perspektive (Principien der Perspective von Prof. Seeberger in München). St. — Chronik: Alterthümer (Moabitische. Stuckaturdecken in Königsberg). Kirchenbau (Jerusalem. Wien. Gelnhausen. Limburg. Ancon in Peru. Scherwin. Canterbury. Oppenheim).
- Nr. 5. Aurel Robert. — Das neueste Altarbild Pfannschmidt's. — Friedhofportal von Leins. — Ueber das Alter kleinerer Kirchenbauten. Von Diaconus Klemm in Baihingen an der Enz. — Ueber die Echtheit der Sammlung Schapira in Jerusalem. — Chronik: Sculptur (Denkmal des Prinz Gemahls in Windsor).
- Nr. 6. Vom unterirdischen Rom (Desbassayes Richemont — Dr. Franz). G. — Ein Abendmahlskelch aus dem 14. Jahrhundert im bayerischen Franken. Von Pfr. Adolf Müller in Mörlbach. — Erinnerungen an Cornelius (Hermann Riegel — Ernst Förster). G. — Chronik: Malerei (Matejko. Feuerbach. Thumann. Bloch. Ward).
- Nr. 7. Pfannschmidt's Bignette. — Das Bettenkofer'sche Regenerationsverfahren für Oelgemälde. Fg. — Kirchenbau zu Fürfeld in Württemberg. — Die Blutampullen der römischen Katakomben. — Wandgemälde aus der Ulmer Schule. Prof. Dr. Friedr. Pressel. — Die Kunst im Dienste der inneren Mission. Andenken an B. A. Huber. G. — Titelumschlag von Eugen Beck. — Literatur: Der gothische Stil und der evangelische Kirchenbau. Mit besonderer Beziehung auf die Christuskirche zu Hannover. Von W. Rothert, Pastor Coll. zu Bardowick. Hannover, Karl Meyer. G. — Chronik: Baukunst (Trier. Köln). Malerei (Fitzger. Raphael. Boggien des P. Hans).
- Nr. 8. Generalversammlung des Berliner Vereins für anglicanische Kunst in der evangelischen Kirche am 15. Mai 1874. — Altar der Stuttgarter Johanneiskirche von Leins. — Die Blutampullen der römischen Katakomben (Schluß). Engelhardt. — Eine Unsitte in der Kirche. Berlin. Theodor Priiser. — Chronik: Malerei (Gustens und Swerts in Antwerpen. Pantwels in Weimar. Regnault in Paris. Spangenberg in Berlin. Wendemann in Düsseldorf).
- Nr. 9. Die neue Kirche in Gohlsis. Von H. Altdorff. — Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. G. — Der Kelch zu Ohrenbach. W. — Zeitschrift (Sehrwerfstadt. Von H. Troschel. Dr. Georgens und Th. Wendler. Berlin, Nicolai). H. St. — Literatur: Müller und Mothes, illustriertes archäologisches Wörterbuch der Kunst. Leipzig, Otto Spamer. Nr. — Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Dritte Auflage. Stuttgart. Ebner u. Seubert. G. — Goldförner aus Gottes Wort. Basel, C. F. Spittler. — Chronik: Kirchenbau (München). Malerei (Platner. Rosenfeldner). — Erklärung der Redaction.
- Nr. 10. Der evangelische Kirchenbau und die Kunst. Rothert. — Drei altchristliche Basiliken in der römischen Campagna: 1. Die Basilika in den Katakomben des h. Petrus und Achilles an der Via Ardeatina. Dr. Jean Paul Richter. — Literatur: Iconographie Gottes und der Heiligen. Von J. C. Wessely. Leipzig, J. O. Weigel. 1874. — Gesehrcht: Aus Ferdinand Gregorovius' Suetria Borgia (Stuttgart, Cotta 1874).

- Nr. 11. Pietas-Bilder von Andrea Mantegna. Kopenhagen. Zul. Lange. — Altchristliche Basiliken in der römischen Campagna: 2. Die Stephanusbasilika in Via latina. Dr. Jean Paul Richter. — Holzschnitt: Biblische Wandbilder für den Anschauungs-Unterricht und die Kinderstube. 1. Biefig. Leipzig, Verlag von Justus Naumann.
- Nr. 12. Ephesus. — Altchristliche Basiliken in der römischen Campagna: 3. Die Alexanderbasilika in Via nomentana. Dr. Jean Paul Richter. — Die Basilika des h. Marcus zu Venedig. — Die drei Pächler als Meister des Edelsteinschnitts. — Kunstpflege des Jesuitenordens. — Zum Weihnachtstische. — Chronik: Alterthümer (Constanz). Kirchenbau (Upsala. Murrhardt. Greter).

Sach- und Namenregister.

A.

- Abendmahlsfeld 6, 86; 9, 139.
 Adler, Architekt, Berlin 1, 11; 12, 180.
 Aesthetik 10.
 Alar der ev. Kirche zu Hechingen 1, 14.
 " " Stuttgarter Johanneskirche 8, 118.
 Altendorff, Architekt, Leipzig 9.
 Alterthümer im Moabiterlande 2, 31; 4, 63; 5, 79.
 Alterthümer im alten Ophir 2, 31.
 Alterthümer in Ephesus 2, 32; 12.
 Alterthümer, hebr., am Titusbogen 3, 44.
 Andrea, Carl, Maler, Dresden 7, 110.
 Angelini, Bildhauer, Neapel 1, 16.
 Arundale, Archäolog 1, 12.

B.

- Barth, Architekt, Heilbronn 7, 101.
 Basnage, Archäolog 8, 125.
 Basilika des h. Marcus zu Venedig 12, 184.
 Basiliken, altchristliche, 10, 152; 11, 171; 12, 180.
 Beck, Eugen, Musterzeichner, Herrnhut 2, 22; 7, 110.
 Bellini, Giov., Maler 11, 167.
 Bendemann, Historienmaler, Düsseldorf, 1, 5; 8, 128.
 Vermont, Historienmaler, Paris 1, 4.
 Beyrer, Bildhauer, München 1, 5.
 Bibel des Brockhaus'schen Verlags 2.
 Bida, Alexander, Maler, Paris 12, 190.
 le Blant, Archäolog 6, 84; 8, 123.
 Bloch, C., Historienmaler, Kopenhagen 6, 96.
 v. Blomberg, Historienmaler, Weimar 6, 89.
 Blutampullen der Katacomben 7, 102; 8, 119.
 Boß, Architekt, Stuttgart 12, 192.
 Bohe, Leopold, Bildhauer, Warburg 3, 43.
 Borgognone, Jacopo Cortese, Maler 12, 190.
 Bräuer, Maler, 7, 109.
 Brodowol, Bildhauer, Berlin 8, 115.
 Brownlow, Archäolog, Rom 6, 82.
 de Buck, Archäolog, Brüssel 8, 122.
 Burthardt, Architekt, Stuttgart 7, 101.

C.

- Catherwood, Archäolog 1, 12.
 Chalin, Glasmaler, Paris 1, 4.
 Clermont-Ferrand, Glasmaler, Paris 1, 4.

- Clermont Ganneau, C., Archäolog, Paris 5, 79.
 Consoni, Maler, Rom 7, 112.
 Cornelius, Historienmaler 6, 89.
 Courtois, Jacques, Maler 12, 190.
 Curtius, Ernst, Archäolog, Berlin 12, 178.

D.

- Dahme, Franz, Bildhauer, Warburg 3, 43.
 Dandini, Ottaviano, Maler 12, 190.
 Defregger, Genremaler, Tirol 1, 4.
 Delacroix, Historienmaler, Paris 1, 3.
 Dentmal Dante's in Neapel 1, 14.
 " Schläger's in Hameln 2, 23.
 " Lincoln's in Philadelphia 2, 31.
 " des Prinz-Gemahls in Windsor 5, 80.
 Desbassayes de Richemont, Archäolog 6, 82.
 Didron, Glasmaler, Paris 1, 4.
 Dobbelaire, Glasmaler, Brüssel 1, 4.
 Dollinger, Architekt, Stuttgart 1, 6.
 Dom zu Mainz 3, 48.
 Dom zu Aachen 3, 48.
 Dom zu Wien 4, 64.
 Dom zu Schwerin 4, 64.
 Dom zu Trier 7, 111.
 Dom zu Köln 7, 111.
 Dom zu Upsala 12, 192.
 Dürrer, Albrecht 2, 30.
 Duisberg, Archäolog, Jerusalem 4, 63.

E.

- Eberlein, Bildhauer u. Maler, Nürnberg 1, 14.
 Eggers, Friedr., Schriftsteller, Berlin 3.
 Engelhardt, Archäolog, Roth bei Nürnberg 8, 125.
 Evangelienbilder von A. Bida 12.

F.

- Farabulini, Schriftsteller, Rom 7, 112.
 Felsenodom in Jerusalem 1, 11.
 Ferguson, Archäolog 1, 12.
 Feuerbach, Anf., Historienmaler, Wien 1, 4; 6, 96.
 Fiesole, Fra Angelico, Maler 11, 167.
 Filger, Maler, Bremen 7, 111.
 Förster, Ernst, Schriftst., München 6, 90.
 Friedhofportal von Keins 5, 70.

G.

- Galli, Maler, Rom 7, 112.

Gari, Selim el, Maler, Jerusalem 5, 79.
 Garrucci, Archäolog 7, 106.
 Gäß, Theolog, Heidelberg 4, 61.
 v. Gebhard, Ed., Historienmaler, Düsseldorf 1, 5.
 Geß und Vitali, Fabrik, Offenburg 3, 42.
 Gillemeister, Glasmaler, Schwerin 4, 64.
 Glasgemälde des Kölner Doms 1, 16.
 Glasgemälde des Schweriner Doms 4, 64.
 Gottgetreu, Rud., Architekt, München 9, 144.
 Gräberfund bei Regensburg 2, 25.
 Grayer, Genremaler 1, 5.
 Gregorovius, Schriftsteller, Rom 10, 159.
 Gustens, Godfried, Maler, Antwerpen 8, 128.

G.

Gändler, Paul, Maler, Berlin 8, 115.
 Gagen, Kunstforscher, Königsberg 4, 63.
 Ganeberg, Archäolog, Speier 3, 45.
 Gase, Architekt, Hannover 7, 110; 10, 149.
 Gedinin, Eduard, Maler, Paris 12, 191.
 Geibig, Glasmaler, Wien 1, 4.
 Gerold, Erzgießer, Braunschweig 2, 25.
 Guber, B. Aimé, Kunstfreund, Wernigerode 7, 108.
 Gübner, Carl, Historienmaler, Dresden 1, 5.

H.

Häger, G., Maler, Leipzig 11, 175.
 Janßen, Archäolog, Leyden 4, 51.
 Janny, Historienmaler 12, 192.
 Jengen, Maler, Schwerin 4, 64.

K.

Kapelle d. Johanniterstifts in Jerusalem 4, 64.
 Keil, Archäolog, Dorpat 3, 45.
 Kirche zu Klein-Billars (Württemberg) 1, 6.
 " des h. Grabes in Jerusalem 1, 11.
 " zu Lohmen in Mecklenburg 2, 18.
 " der h. Elisabeth in Marburg 2, 30.
 " zu Roßla im Harz 3, 39.
 " zu Gelnhausen 4, 64.
 " von Eisen für Ancon in Peru 4, 64.
 " der h. Catharina zu Oppenheim 4, 64.
 " Christus, zu Hannover 7, 110.
 " zu Gohlis bei Leipzig 9.
 " zweite protest. in München 9, 144.
 " zu Murrhardt (Württemberg) 12, 192.
 Klemm, Schriftst., Waiblingen a. G. 5, 71.
 Knaus, Genremaler, Düsseldorf 1, 4.
 Knob, Wilh., Schriftst., Marburg 2, 30.
 Kraus, Archäolog, Breslau 6, 82; 7, 107; 8, 119; 10, 156.
 Kreuzbauer, Orgelbauer, Borna, 9, 132.
 Krüger, Architekt, Schwerin 4, 64.
 Kundtmann, Bildhauer, Dresden 1, 5.

L.

Labarum Constantin's 2, 27.
 Lange, Jul., Kunstforscher, Kopenhagen 11, 170.
 Latini, Pietro, Maler 12, 190.
 Lefevre, Glasmaler, Paris 1, 4.
 v. Leins, Architekt, Stuttgart, 5, 70; 8, 118; 12, 192.
 Leloir, Historienmaler, Paris 1, 4.
 Lenthe, Maler, Ludwigslust 4, 64.

v. Lübke, Wilhelm, Kunstforscher, Stuttgart 4; 4, 64; 6, 89.
 Luffon, Glasmaler, Paris 1, 4.

M.

Mandel, Kupferstecher, Berlin 3.
 Mantegna, Andrea, Maler 11.
 Mantovani, Maler, Rom 7, 112.
 Manuscript, musical, zu Hardevoyt (Holland) 3, 48.
 Marchi, Archäolog, Rom 6, 82.
 Martin, Bildhauer, Leipzig 9, 132.
 Matejto, Maler, Kratau 6, 96.
 Mauch, Carl, Entdecker Ophir's 2, 31.
 Mayer, Historienmaler, Wien 1, 5.
 Merkel, Steinmetz, Halle a. S. 3, 42.
 Mitbe, Julius, Historienmaler, Lübeck 1, 16.
 Müller, Erzgießer, München 2, 31.
 Möckel, Architekt, Zwidau 2, 23.
 Mothes, Architekt, Leipzig 9, 142.
 Müller, Carl, Historienmaler, Düsseldorf 1, 5.
 Müller, Glasmaler, Berlin 1, 4.
 Müller, Ad., Pfarrer, Mörlbach (Bayern) 6, 89; 9, 139.
 Müller, Schriftst., Leipzig 9, 142.
 Muratori, Archäolog 7, 105.

N.

Raumann, Justus, Christliche Wandbilder 11, 175; 12, 191.
 v. Neher, Bernhard, Historienmaler, Stuttgart 1, 5; 6, 95.
 Nieper, Historienmaler, Leipzig 9, 132.
 Northcote, Archäolog, Oseott 6, 82; 7, 107.

O.

Ophir, Ruinen 2, 31.
 Orth, Architekt, München 10, 150.
 Osterberg, Goldschmied, Stuttgart 8, 118.
 Otte, Kunstforscher, Fröhen bei Zülpel 4, 50.
 Ottin, Glasmaler, Paris 1, 4.
 Oubinet, Historienmaler, Paris 1, 4.

P.

Pantwels, Historienmaler 8, 128.
 Bettenkofer, Techniker, München 7, 98.
 Pfannschmidt, Historienmaler, Berlin 5, 68; 7; 8, 115. 116.
 Philippi, Archäolog, Leipzig 3, 45.
 Pickler, Joh. Anton, Vater, Steinschneider, Rom 12, 186.
 Pickler, Giovanni, Sohn, Steinschneider, Rom 12, 187.
 Pickler, Luigi, Steinschneider, Rom 12, 188.
 Pietasbilder 11.
 Piloty, Historienmaler, München 1, 4.
 Plattner, Historienmaler, Innsbruck 9, 144.
 Pletsch, Oskar, Maler 7, 109.
 Pohlmann, Bildhauer, Berlin 8, 115.
 Pozzo, Andrea, Architekt, Rom 12, 190.
 Preffel, Kunstforscher, Ulm 7, 108.
 Preiser, Theodor, Architekt, Berlin 8, 127.

R.

Raab, Joh. Leonh., Kupferst., München 6, 96.
 Raab, Rudolph, Kunstforscher, Zürich 9, 133.

Raphael f. Sanzio.
 Raffau, Oskar, Bildhauer, Dresden 2, 25.
 Rau, Bildhauer, Stuttgart 8, 118.
 Rauch, Christian Daniel, Bildhauer, Berlin 3.
 Reberer, Glasmaler, München 1, 4.
 Regnault, Henri, Maler, Paris 8, 128.
 Reland, Hadrian, Archäolog 4, 45.
 Richter, J. P., Archäolog, Rom 10, 158; 11, 175; 12, 184.
 Riegel, Schriftst., Braunschweig 6, 89; 9, 144.
 Robert, Arel, Maler 5.
 Rogers, Randolph, Bildhauer, Rom 2, 31.
 Rollet, Schriftsteller, Wien 12, 186.
 Rosenfelder, Ludwig, Historienmaler, Königs-
 berg 9, 144.
 de Rossi, Joh. Bapt., Archäolog. Rom 6, 82;
 7, 102; 8, 119 f.; 10, 157.
 de Rossi, Michael, Archäolog, Rom 6, 82.
 Roth, Glasmaler, Nürnberg 1, 4.
 Rothert, Schriftsteller, Hannover 7, 111.
 Ruhl, Christian, Bildhauer, Cassel 3, 34.

S.

Sallentin, Hubert, Genremaler 1, 4.
 Sanzio, Raphael 7, 112.
 Schadow, Gottfr., Bildh., Berlin 3; 3, 34.
 Schäfer, Maler, Berlin 8, 116.
 Schaffner, Martin, Maler in Ulm 7, 108.
 Schinkel, Architekt, Berlin 3, 36.
 Schmidt, Matth., Genremaler aus Tirol 1, 5.
 Schmidt, Architekt, Wien 4, 63.
 Schöner, D., Schriftst., Erbach 4, 51.
 Schönherr, C., Maler, 11, 176.
 Schulze, Glasmaler, Leipzig, 2, 22; 9, 132.
 Scott, Gilbert, Architekt, London 12, 192.
 Seeberger, Gustav, Schriftst., München 4, 62.
 Seghers f. Zeeghers.
 Sepp, Archäolog, München 1, 12.
 Sapira, Archäolog, Jerusalem 4, 63; 5, 79.
 Solari, Bildhauer, Neapel, 1, 16.
 Spangenberg, Maler, Berlin 8, 128.
 Stier, Architekt, Berlin 4, 64.
 Stolzenburg, Emma, Malerin, Berlin 8, 115.

Strobel, Orgelbauer, Frankenhausen 3, 43.
 Stutfaturdecken in Königsberg 4, 63.
 Sweris, Jan, Maler, Antwerpen 8, 128.

T.

Tafel, Architekt, Stuttgart 12, 192.
 Thumann, Paul, Historienmaler, Dresden 6, 96.
 Tieck, Friedrich, Bildhauer, Berlin 3, 37.

V.

Valentin, Friedr., Bildhauer, Arolsen 3, 34.
 Valeriani, Giuseppe, Maler 12, 190.
 Vantier, Genremaler, Düsseldorf 1, 4.
 Verein für rel. Kunst in Berlin 8.
 de Vogué, Archäolog, Paris 1, 12.
 Vortragekreuze 3, 44.

W.

Walderichskapelle zu Murrhardt (Württemberg)
 12, 192.
 Wandgemälde zu Lohmen (Mecklenburg) 2, 18.
 " zu Utrecht 5, 51.
 " zu Constanz 12, 192.
 Ward, C. W., Historienmaler, London 6, 96.
 Walter, Maler, Köln 2, 32.
 Wendeler, Ferd., Architekt, Wien 3, 39.
 Weser, Hermann, Archäolog, Jerusalem 2, 31;
 4, 63.
 Wessely, Archäolog, 10, 155.
 Wiegand und Sohn, Steinmetzen, Deyenhäusen
 3, 42.
 Windrich, Hans, Bildhauer, Königsberg 4, 63.
 Wittig, Bildhauer, Düsseldorf 1, 5.
 Wolf, Archäolog, Rottweil 1, 12.
 Wood, Archäolog, London 12, 180.

Y.

Yezid-ibn, Salan, Architekt 1, 13.

Z.

Zeeghers, Blumenmaler 12, 190.
 Zetterwall, Architekt, Upsala 12, 192.
 Zettler, Glasmaler, München 1, 4.

Verzeichniß der Illustrationen.

- Nr. 1. Grund- und Aufriß der Waldenstorfkirche zu Klein-Villars (Württemberg).
- " 2. Standbild Schlagers in Hameln.
- " 3. Grundriß und Vorder- wie Choranfricht der Kirche zu Rosla im Harz.
- " 4. Stammbaum Jesse zu Utrecht.
- " 5. Friedhofsportal zu Baihingen an der Enz (Württemberg).
- " 6. Abendmahlsstisch aus dem 14. Jahrhundert im bayerischen Franken.
- " 7. Kirchthum zu Fürfeld (Württemberg).
- " 8. Altar der Stuttgarter Johanneskirche.
- " 9. Grundriß, Vorder- und Seitenansicht der Kirche zu Gohlis bei Leipzig.
- " 10. Grundriß der Basilika in den Katakomben des h. Merens und Achillens bei Rom.
- " 11. Grundriß der Stephanusbasilika bei Rom.
- " 12. Grundriß der Alexanderbasilika bei Rom.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.



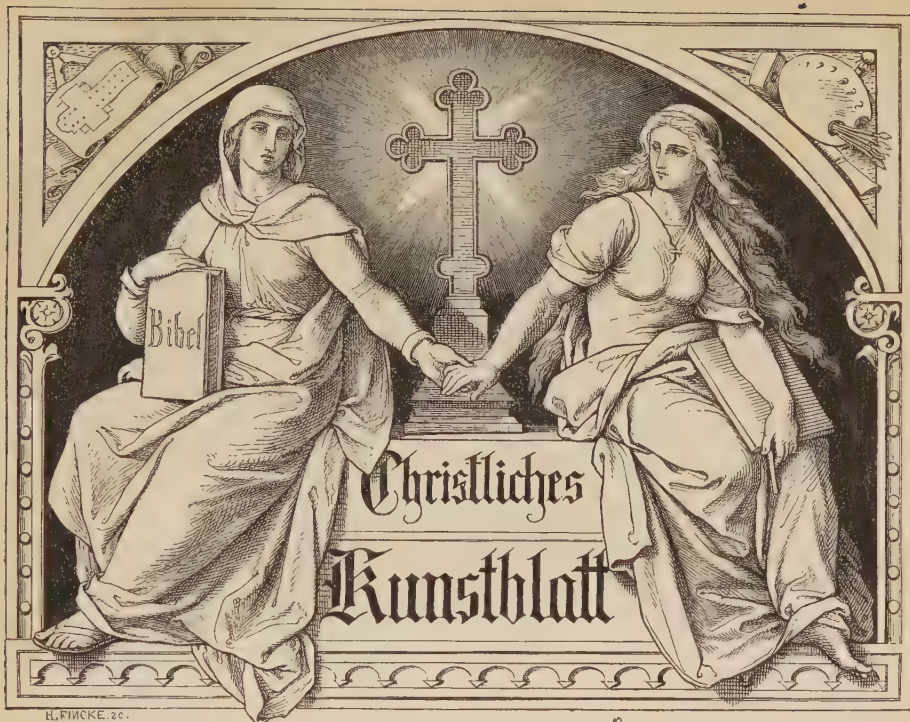
Jahrgang 1875.

Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Stuttgart.

Verlag von J. J. Steinkopf.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Schnorr's himmlisches Jerusalem.

Die letzte Zeichnung des verewigten Julius Schnorr von Carolsfeld, gleichsam der Schwanengefang des großen Meisters, der wie Wenige in unseren Tagen sein Herz und seine Kunst in den Dienst des Herrn gestellt hatte, theilen wir heute im gedrängten Nachbild unsren Freunden mit. Eines langen irdischen Tagewerks müde, zeigt er uns hier, wie seine Seele sich auf den letzten Gang und für das höchste Ziel vorzubereiten mußte. Sein Lieblingslied war mit Recht jener erhabenste von den eschatologischen Psalmen der evangelischen Kirche, der mit Recht auch die meisten der neueren kirchlichen Gesangbücher ziert, leider das sonst so brauchbare württembergische nicht:

Jerusalem, du hochgebaute Stadt,
Wollt' Gott, ich wär' in dir!

Mein sehnlich Herz so groß Verlangen hat
Und ist nicht mehr bei mir.

Weit über Berg' und Thale,
Weit über blaßes Feld

Schwingt es sich über alle
Und eilt aus dieser Welt.

Der Dichter, Johann Matthäus Meyfart, der 1590 bis 1642 lebte und als Professor der Theologie zu Erfurt starb, hat im Kampfe mit den politischen, kirchlichen, socialen und akademischen Schäden seines Zeitraums damals vielgelesene und mehrfach aufgelegte Bücher verfaßt, welche nunmehr wenig beachtet in den Bibliotheken ruhen. Sein Name lebt hingegen in jenem herrlichen Lied unter den evangelischen Gemeinden fort, ein Lied, welches, man darf sagen Strophe um Strophe, in der Composition Schnorr's einen lebensvoll anschaulichen Ausdruck empfangen hat. Das Thor der ewigen Stadt ist aufgethan unter dem Halleluja der Harfen- spieler, mit dem Entgegenkommen der seligen Propheten, der Märtyrer und Palmen- träger. Der Heiland, umringt von den Engeln, welche seine Leidenswerkzeuge und die Bücher seiner Offenbarung halten, breitet die Arme grüßend aus gegen die Seele, von der es heißt:

Im Augenblick wird sie erheben sich
Bis an das Firmament,
Wenn sie verläßt so sanft, so wunderbar
Die Stätt' der Element';

Fährt auf Glia Wagen
Mit heil'ger Engelschaar,
Die sie in Händen tragen,
Umgeben ganz und gar.

Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst.

Von Dr. L. Gerlach in Dessau.

Die in der Ueberschrift enthaltene Zusammenstellung wird voraussichtlich einen etwas befremdenden Eindruck machen; denn wenn gleich zugestanden werden muß, daß die christliche Malerei und Plastik lange Zeit ihre Stoffe fast ausschließlich der Bibel entnommen haben, so lassen sich dagegen in der griechischen Kunst, abgesehen vom Zeus des Phidias, der Helena des Zeuxis und einem größeren Gemälde Polygnot's, nur wenige Reliefs und Vasenbilder — und noch dazu von ziemlich untergeordnetem Werthe — direct aus Stellen des epischen Dichters erklären. Homer's Einfluß ist also in dieser Beziehung nicht wesentlich verschieden von dem der übrigen Dichter, sowohl der antiken wie der modernen, deren Poesieen ebenfalls einen oder den anderen Künstler gelegentlich inspirirt haben, während sie doch auf den Entwicklungsgang der Kunstgeschichte ohne entscheidenden Einfluß geblieben sind. Die Religion, nicht die Poesie, ist ja anerkannter Maßen die Mutter der Künste. Wenn aber Homer, wie Herodot es ausdrücklich behauptet, den Griechen ihre Götter geschaffen hat, so tritt dieser Dichter dadurch in ein ganz anderes Verhältniß zur antiken Plastik, als seine Kunstgenossen, und die Parallele mit der Bibel wird bereits weniger befremdlich erscheinen. Uebrigens soll nicht verschwiegen werden, daß Herodot's Ausspruch mehrfach bestritten oder wenigstens in seiner Bedeutung nach Möglichkeit abgeschwächt worden ist; es fragt sich also zunächst, wer in höherem Grade den rechten historischen Blick besessen hat, der Vater der Geschichte oder seine gelehrten Tadler.



Da die Religion, wie allgemein zugestanden wird, die Mutter der Künste ist, so folgt daraus, daß letztere dort nicht zur Vollkommenheit gelangen können, wo von der ersteren keine Förderung ausgeht. Dies ist erfahrungsmäßig der Fall bei den meisten dem Polytheismus huldigenden Völkern, am instruktivsten aber tritt diese Erscheinung in der Culturgeschichte der Egyptianer hervor. Es ist auffallend, daß dieses Volk, welches am frühesten der Kunst sich zuwendete, und dem es dazu weder an Neigung noch an Geschicklichkeit gebrach, dennoch drei Jahrtausende lang, wie Platon bemerkt, auf derselben unvollkommenen Stufe stehen geblieben ist. Vielleicht liegt der Grund eben darin, daß hier die Kunst nicht als die späteste Blüthe des Volkslebens sich aufthat, sondern wohl ziemlich gleichzeitig mit der Religion entstand. Die Götter des Polytheismus sind ihrem Ursprunge nach nichts anderes als personifizierte Naturmächte. Der plastische Ausdruck der Personifikation ist naturgemäß die menschliche Gestalt, zu deren Abbildung man um so unbedenklicher griff, da hierin selbst die schwache Hand des Kindes sich schon zu versuchen liebt: aber durch die Charakterisirung der Gestalt auch zugleich die unterscheidenden Eigenschaften auszudrücken, welche man den Naturgöttern beilegte, dies lag nicht im Vermögen einer erst entstehenden Kunst. Hier griff man nothgedrungen zum Thierbilde, aus demselben nahe liegenden Grunde, aus welchem auch die didaktische Poesie zuerst zur Thierfabel greift, nämlich wegen der Deutlichkeit und Energie, mit der an gewissen Thieren ihre Charaktereigenthümlichkeiten sich offenbaren. Die Menschengestalt, in welcher die Persönlichkeit ihren Ausdruck findet, und das Thierbild, welches die specielle Eigenschaft bezeichnet, können, wie sie sprachlich mit dem Substantiv und Adjektiv sich vergleichen lassen, demgemäß von der höheren Kunst auch nur in solcher Art verbunden werden, daß die Eigenschaft dem Hauptbegriffe als Attribut beigelegt wird. Es ist dies bekanntlich der Weg, den späterhin die Griechen eingeschlagen haben; die noch in der Kindheit befindliche Kunst wählte jedoch statt der Beifügung die Zusammensetzung, womit sie die Schwierigkeiten einer menschlich natürlichen Charakterisirung umging und zugleich auch die Einheit der Persönlichkeit für besser gewahrt halten mochte. So entstand das Gedankenbild, die Hieroglyphe, die ihrem Wesen nach nichts anderes als eine Art von Schriftzeichen ist, und deshalb consequenter Weise auch nicht nach Erweiterung, sondern nach möglichster Vereinfachung und Abkürzung strebt. Mit je leichteren und einfacheren Linien sich ein solches Bild charakteristisch und deutlich herstellen läßt, desto vollkommener erfüllt es seinen Zweck. Damit war die religiöse Kunst der Egyptianer auf dem Punkte angelangt, wo ein ewiger Stillstand eintreten mußte; denn sowohl die Verständlichkeit wie die Heiligkeit solcher Hieroglyphen ist zum guten Theile davon abhängig, daß sie unverändert von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzen.

Hier hätte nun die weltliche Kunst als Ersatz eintreten können, vorausgesetzt nämlich, daß diese überhaupt eines höhern Aufschwunges aus eigenen Mitteln fähig ist. An Lust und Neigung zu solchen Darstellungen fehlte es den Egyptianern keineswegs, wie die zahlreichen Abbildungen kriegerischer und friedlicher Begebenheiten beweisen. Aber trotz ihres eifrigen Schaffens gelangen sie auch hier nicht über eine nüchterne, geistlose Auffassung der Thatfachen hinaus. Deutlichkeit und Genauigkeit wird wohl erstrebt, aber nicht im künstlerischen Sinne, sondern im Sinne

des Chronikenschreibers. Es wird Sorge getragen, daß man die Nationalität der Personen genau erkennt, ihre Rangunterschiede herausfindet, daß Waffen und Kleidung der Wirklichkeit entsprechen, ja daß jeder Theil und jedes Glied möglichst unverkürzt erscheint; aber im Uebrigen geht das Streben dahin, Alles mit den einfachsten Linien wie in einer Bilderschrift wiederzugeben, und etwas Anderes, als eine kostbare Bilderschrift, sollten ja diese Gemälde auch nicht sein. Woher konnte überhaupt ein Verständniß kommen für die idealen Anforderungen der historischen Malerei, da von der religiösen Kunst solche Anregungen nicht ausgingen, und da die Erscheinungen des gemeinen Lebens in sich selbst keinerlei Anlaß zur Aufstellung von Idealen enthalten! Unter solchen Umständen mußte die ägyptische Kunst, trotz der natürlichen Begabung des Volkes, sehr bald in Erstarrung versinken, eine Erscheinung, die sich aus gleichen Gründen bei den meisten Culturvölkern des Alterthums wiederholt.

Auch die Kunst der Griechen würde demselben Schicksale verfallen sein, wenn dieses Volk nicht seinen Homer gehabt hätte. Nicht nur, daß die griechische Religion auf derselben Naturgrundlage erwachsen ist, wie die ägyptische, es fanden sogar von dorthier directe Entlehnungen statt. Die Einrichtungen des Cultus, die Orakel und Mysterien, theilweise selbst die Mythen und Götternamen, und, was hier besonders in Betracht kommt, auch die Anfänge der Kunst stammen aus Egypten, wie die Griechen selbst vorurtheilsfrei zugestehen. Welcher Art diese Anfänge sein mußten, ergibt sich aus dem oben Gesagten von selbst. Man befreundet sich nur schwer mit dem Gedanken, daß die Götter Griechenlands ursprünglich halbthierische Gebilde gewesen seien, aber diese Annahme wird durch die Natur der Sache gefordert, die thierischen Attribute der erhaltenen Götterbilder finden darin ihre Erklärung, und eine dunkle Erinnerung an das Ursprüngliche scheint auch der Erzählung Diodor's zu Grunde zu liegen, daß die Götter, als sie vor Typhon flohen, sich sämmtlich in Thiere verwandelten. Eine thatsächliche Bestätigung haben jetzt auch Schliemann's Ausgrabungen in Troja geliefert. Die zahlreichen von ihm aufgefundenen Athene-Idole mit Eulengesichtern beweisen, daß das homerische Beiwort *γλαυκῶπις*, welches gewöhnlich durch strahlenäugig übersetzt wird, ursprünglich auf das Eulengesicht der Göttin Bezug hatte. Hiernach läßt sich vermuthen, daß es mit dem ähnlich gebildeten Beiworte der Hera, *βοῶπις*, dieselbe Bewandniß hat, daß also nicht die Kuhaugen damit bezeichnet wurden, sondern das diesem Thiere entlehnte Gesicht. Mit einem Kuhhaupte wird auch Io dargestellt, die erste Priesterin der Hera zu Argos: da aber der Priester in seiner äußern Erscheinung als irdisches Ebenbild seines Gottes auftrat, da ferner die Zusammensetzung des Wortes *βοῶπις* die vermuthete Bedeutung zuläßt und die Analogie von *γλαυκῶπις* sie sogar fordert, so werden wir demnach den ältesten Hera-Idolen einen Kuhkopf vindiciren müssen. Es versteht sich von selbst, daß Homer solche Vorstellungen nicht mehr theilt, sondern daß er die erwähnten Ausdrücke gleich vielen andern hergebrachten und geheiligten Formeln aus der alten Hymnenpoesie entlehnt hat.

Von solchen Anschauungen ausgehend, wäre die griechische Kunst demselben Schicksale wie die ägyptische verfallen, wenn ihr nicht durch eine vollständige Revolution in den religiösen Anschauungen des Volkes neue Wege eröffnet worden wären.

Diese folgenreiche Umwälzung ging von der homerischen Poesie aus. Homer's Götterwelt, die nach Herodot's Meinung der freischaffenden Phantasie des Dichters ihre Entstehung verdankt, steht in der glücklichen Mitte zwischen der unschönen Symbolik ägyptischer Thiergebilde und den unplastischen Gestalten jener esoterischen Religion, welche in den Eleusinien gelehrt wurde. Die letztere hätte überdies schon ihres esoterischen Charakters wegen keinen weitreichenden Einfluß auf die Kunst gewinnen können, denn diese muß für das Verständniß der ganzen Nation berechnet sein, sie braucht nothwendig das exoterische Princip eines unmittelbaren Verkehrs zwischen Himmel und Erde, sie muß den Göttern menschliche Gestalt und Handlung beilegen, um sie überhaupt darstellen zu können, und ferner auch menschliche Gefühle und Leidenschaften, wenn anders die Darstellung eindringlich und wirksam werden soll. Nur was aus dem innersten Leben des Menschen hervorgegangen ist, berührt das Gemüth mit warmem Lebenshauche, nur das rein Menschliche in der Kunst kann auf Verständniß und Beifall bei allen Völkern und Zeiten rechnen. Was Longin in tadelnder Weise von Homer sagt, er habe seine troischen Menschen zu Göttern und seine Götter zu Menschen gemacht, das ist es gerade, was nicht allein seiner Dichtung besonderen Reiz verleiht, sondern mittelbar auch die bildende Kunst mächtig gefördert hat. Wenngleich die ursprüngliche Naturbedeutung der griechischen Götter auch bei Homer noch nicht völlig abgethan erscheint, so ist sie doch nur der rohe Stoff, aus welchem des Dichters gewaltige Gestaltungskraft sittliche Persönlichkeiten von lebenswahrer Individualität zu schaffen weiß. So faßt auch Plutarch die Sache auf, wenn er sagt: „Homer's Götter sind natürliche Ideen der verschiedenen Kräfte der Welt, Schatten und Hüllen edler Gefinnungen.“ Der vollständig durchgeführte Anthropomorphismus hatte zur Folge, daß nun auch die natürlichen Geseze des Lebens auf die Götter angewendet wurden: sie ähneln in Geburt und Wachsthum, in Handeln und Leiden, in den Empfindungen der Freude und des Schmerzes durchaus den Menschen, und selbst vor dem Tode bewahrt sie weniger ihre höhere Natur als ihr gutes Glück. Es ist, als hätte Homer von der Uroffenbarung den einen Satz, Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde, vor allen andern festgehalten und dessen poetische Durchführung mit der ganzen Energie seines einzig dastehenden Künftlergenie's erstrebt. Aber zugleich mußte er auch empfinden, daß die ihn umgebende Wirklichkeit dem göttlichen Urbilde sehr wenig entsprach. So erdichtete er eine Heroenwelt, die er mit Bewußtsein weit erhebt über die Menschenwelt seiner eigenen Zeit (*οἱοι νῦν ἡρώοι εἰσιν*), und in welcher er das Menschheitsideal, wie er selbst es verstand, mit einer keinen Zweifel duldenden Plastik verkörperte. Daraus ergibt sich dann freilich jenes Verhältniß zwischen Göttern und Menschen, wie es Longin's geistreiche Antithese nicht übel bezeichnet, ein Verhältniß, das dem Künstler offenbar mehr zusagen mußte als dem ernststen Philosophen.

Eine weitere Consequenz des homerischen Anthropomorphismus ist die ideale Schönheit seiner poetischen Gestalten. Jene Eigenschaft ist namentlich für die Götter fast noch charakteristischer als selbst ihre Unsterblichkeit, welche ihnen, wie schon angedeutet wurde, keineswegs ganz unbedingt gesichert ist, da einzelne, wie Ares und Hephästos, gelegentlich nur durch ein glückliches Ungefähr dem Tode entgehen.

Selbst den Vorzug der größern Stärke und Macht besitzen die Götter nicht so ausschließlich, daß nicht einzelne Helden ihnen mit Erfolg im Kampfe entgegentreten könnten. Wohl aber würde es, wie Kallipso zum Odysseus sagt, die ärgste Vermessenheit sein, wenn Sterbliche mit Unsterblichen hinsichtlich der Leibesgestalt und Schönheit wetteifern wollten. Man ersieht leicht, daß diese heiteren, sinnlichen, mit Schönheit gesättigten Gestalten des Olympos eine willkommene und unerschöpfliche Fundgrube für die bildende Kunst werden mußten, und daß bei einem Volke, das diesen Dichter im Gedächtniß und im Herzen trug, ferner kein Raum mehr für jene der Schönheit widerstrebenden Idole war.

Was im Bisherigen dem Einflusse einer bestimmten Persönlichkeit zugeschrieben wurde, pflegt man sonst gewöhnlich aus dem hohen Schönheitsgeföhle und der plastischen Begabung des griechischen Volkes herzuleiten. Als Entgegnung hierauf lassen sich die Worte anwenden, welche in anderer Hinsicht ein Spartanischer Redner bei Thucydides sagt: „Man muß überzeugt sein, daß die einzelnen Nationen von Natur sich nur wenig von einander unterscheiden, daß vielmehr hauptsächlich durch Unterricht und Disciplin ein Volk über das andere sich erhebt.“ Und in der That läßt sich weder den Egyptern natürlicher Sinn und Talent für Kunst absprechen, noch zeigt sich andrerseits in den ältern Werken der Griechen, z. B. in den Metopen von Selinunt, ja selbst noch in den Megineten, ein auffallendes Schönheitsgeföhle.

Ueberhaupt ist es eine ganz unhistorische Ansicht, daß ein Volk als solches, als große Masse, irgend etwas Bedeutendes in religiöser, künstlerischer, ja auch nur in politischer Hinsicht zu Stande bringen könne. Es ist dies dieselbe Verkehrtheit, welche auch an die Stelle des Einen Homer den dachtenden Volksgeist setzen wollte, durch dessen elementare Thätigkeit sich das Epos allmählich wie ein Naturprodukt gebildet habe. Indessen fangen die richtigeren Anschauungen an, sich nach und nach wieder Bahn zu brechen, namentlich seitdem wir auf politischem Gebiete mit eigenen Augen gesehen haben, wie fruchtlos die spontanen Bestrebungen der Masse sich erwiesen haben und wie erfolgreich das Eingreifen einer großen historischen Persönlichkeit. Auf dem uns hier näher angehenden religiösen Gebiete zeigt sich die umgestaltende Macht der Persönlichkeit nicht weniger handgreiflich von Zoroaster bis auf Luther. Die Begabung des Volkes, sein Streben und Verlangen ist deßhalb noch nichts Unwesentlichen und Gleichgiltigen, es ist insofern ebenfalls von Einfluß, als es der bahnbrechenden Thätigkeit des Genius auf halbem Wege entgegenkommt und ihm dadurch die Ausführung seiner Mission erleichtert. Nur verwechsle man die bloße Empfänglichkeit nicht mit der produktiven Genialität. Die ungeheure Wirkung der Homerischen Poesie, die sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens nachweisen läßt, wäre ohne ein Entgegenkommen des nationalen Geistes nicht möglich gewesen, aber die bloße Empfänglichkeit würde ebenfalls resultatlos geblieben sein ohne den befruchtenden Einfluß des Genius. Wie weit übrigens dieser Einfluß Homers selbst in die priesterlichen Kreise hineinreichte, obwohl diese naturgemäß sich am sprödesten dagegen verhalten mußten, dafür läßt sich ein zwar nur äußerliches, aber darum nicht minder gewichtiges Zeugniß anführen. Das delphische Orakel, dessen Verhalten zu den wichtigsten Angelegenheiten der Nation stets einen merk-

würdigen Takt erkennen läßt, eignete sich sofort die neue Weise der homerischen Poesie an, und Apollo redete fortan durch den Mund der Pythia in homerischer Sprache, während bis dahin selbstverständlich der in Delphi einheimische Dialekt angewendet worden war. Und daß auch die Priesterschaft es für nothwendig erkannte, die alten egyptisirenden Idole durch Götterbilder zu ersetzen, welche nach Maßgabe des damaligen Kunstvermögens die homerischen Ideale wiedergaben, das zeigen die alten, angeblich vom Himmel gefallen Götterbilder, die bei aller Unvollkommenheit der Form doch bereits etwas Göttliches an sich trugen, wie Pausanias versichert. Vielleicht deutet selbst die Bezeichnung *δι' αέρος*, vom Himmel gefallen, darauf hin, daß die Priester einen frommen Betrug nicht scheuten, um die zeitgemäße Reform, den Ersatz der egyptischen Idole durch Bilder nach homerischer Weise, desto leichter in's Werk setzen zu können.

Die Gefahr der Erstarrung im Thiersymbole, welcher die griechische Kunst durch Homer's Einfluß entgangen war, ist auch für die altchristliche Kunst, wenngleich in anderer Weise, eine geraume Zeit lang unzweifelhaft vorhanden. Wo bei geringem Kunstvermögen die schwierige Aufgabe vorliegt, die tiefsten religiösen Ideen unter sinnlichen Formen darzustellen, da wird die Kunst im Gefühl ihrer Schwäche jedesmal nothgedrungen zum Symbole greifen. Kann doch auch die menschliche Sprache die höchsten Ideen ebenfalls nur symbolisch ausdrücken, und hat doch der Herr selbst, hat doch die gesammte hl. Schrift der symbolischen Ausdrucksweise sich mit Vorliebe bedient. In künstlerischer Hinsicht haben aber die meisten altchristlichen Symbole, so ehrwürdig sie auch durch ihre Bedeutung sind, keinen höheren Werth als egyptische Hieroglyphen. Diesen letzteren kommen sie gelegentlich sogar in der Form nahe, wenn z. B. die Evangelisten als Menschen mit Thierköpfen dargestellt sind. Finden sich daneben auch noch Bilder von mehr künstlerischer Anlage, z. B. Christus als Orpheus, so liegt es doch im Wesen der Bildersprache, wie schon früher bemerkt wurde, ihre Zeichen nach Möglichkeit zu vereinfachen statt sie im Sinne der Kunst weiterzubilden, wie denn auch das complicirtere Bild des Orpheus bald durch das einfachere des Lammes verdrängt wurde. Damit ist auch hier der Weg betreten, der zu der gleichen Formenerstarrung wie in der egyptischen Kunst führen mußte und geführt hat. Denn in der That verging ein Zeitraum von mehr denn tausend Jahren, bis die eigentliche Entwicklung der christlichen Kunst begann.

Die Lösung jenes langjährigen Bannes erfolgte hier jedoch nicht auf dieselbe überraschende Weise wie bei den Griechen; der Uebergang war so allmählich, daß seine Anfänge sich der nähern Betrachtung entziehen. Auch hörte die Kunst niemals auf, symbolisch zu reden, blieb ihr doch immer noch unverändert die Aufgabe, Göttliches in irdischen Formen auszusprechen, aber die Art der Symbolik ward eine andere, obwohl immer auf Grund der Bibel. Denn wie die Symbolik unter gewissen Umständen ein Hinderniß der Kunstentwicklung sein kann, so ist doch andererseits eine höhere Kunstentwicklung ohne dieselbe kaum als möglich zu denken. Jedes bedeutende Kunstwerk muß symbolisch sein, wie Göthe bemerkt, es muß etwas Höheres in sich schließen, als es direct ausspricht. Die Bibel nun ist gerade deshalb die passendste Grundlage der echten Kunst, weil in ihr das symbolische Element in jeder erwünschten Weise vertreten ist. Wir können, wollen wir

systematisch verfahren, in dieser Hinsicht drei Hauptarten unterscheiden, die in Ermangelung anderer Namen mit Kunstausdrücken der Rhetorik bezeichnet werden mögen. Die einfachste Art der Symbolik ist die Metapher, bei welcher ein sinnliches Bild für einen andern, meist übersinnlichen Gegenstand gesetzt wird. In diese Kategorie gehört die Bezeichnung des Herrn als des guten Hirten, der übertragene Gebrauch des Wortes Kreuz und dergleichen mehr. Aus der metaphorischen Ausdrucksweise der Bibel geht unmittelbar die schon besprochene Bilderschrift der altchristlichen Periode hervor. Von größerer Bedeutung für die Kunst ist die Allegorie, die Darstellung einer vollständigen Geschichte, welche neben dem zu Tage liegenden Inhalte noch einen zweiten von tieferer Bedeutung versteckt enthält. Im allegorischen Gewand erscheint zumeist des Herrn Lehre; allegorisch sind aber auch eine Reihe von Begebenheiten aus dem alten Testamente aufgefaßt worden, indem man darin, wie es theilweise bereits in der Schrift selbst geschieht, eine Vorbedeutung auf Christus erkannte. Von solcher Art ist z. B. die Erzählung von der ehernen Schlange, welche, wie bekannt, auf den Erlösungstod Christi bezogen wurde. Die ersten Versuche einer künstlerischen Verwerthung solcher allegorischen Elemente finden sich zwar schon in der altchristlichen Zeit, aber von größerer Bedeutung werden sie erst in der Malerei des Mittelalters. Ja man kann sagen, daß das Mittelalter so vollkommen von dieser Richtung beherrscht wird, daß die alttestamentlichen Vorgänge niemals um ihrer selbst willen dargestellt werden, sondern nur wegen der Beziehung zum neuen Testamente, und daß selbst die Scenen aus dem letzteren oftmals weniger im historischen als im allegorischen Sinne aufgefaßt sind. Wie aber das Höhere das Geringere in sich einschließt, so nahm auch die mittelalterliche Kunst die Symbolik der früheren Epoche in sich auf und wendete ihrer Erweiterung und systematischen Durchbildung ein ganz besonderes Interesse zu. Eine dritte Art der Symbolik ergibt sich endlich daraus, daß die biblischen Geschichten zugleich als Beispiele und ideale Vorbilder des christlichen Lebens nach allen seinen Beziehungen aufgefaßt werden können. Von dieser Auffassung machte die Kunst im Stadium ihrer höchsten Entwicklung Gebrauch, indem sie den rein menschlichen Inhalt der heiligen Geschichten festhielt, ihm aber durch die Heiligkeit der dargestellten Personen eine ideale Weihe verlieh. Somit kam die Bibel dem Bedürfnis jedes Zeitalters bereitwillig entgegen, indem sie stets diejenigen Stoffe darbot, welche für die herrschende Kunststrichtung und das jeweilige Kunstvermögen sich am angemessensten erwiesen.

Auch auf der zweiten Stufe der Entwicklung lag die Möglichkeit, daß die Kunst in hieratischen Formen erstarren möchte, noch immer nahe, jedoch weit mehr für die antike Plastik als für die christliche Malerei. Sobald nämlich die Heiligkeit des dargestellten Gegenstandes auf das Bild selbst überging und dieses einer religiösen Verehrung theilhaftig wurde, so war abermals ein treues Reproduciren der durch den Cultus geweihten Typen allein noch möglich, denn der Begriff der Heiligkeit verträgt sich nun einmal nicht mit fortwährenden Neuerungen und Aenderungen. Im Christenthume konnten zwar die Bilder nur mißbräuchlicher Weise Gegenstand religiöser Verehrung werden; doch hat wenigstens in der orientalischen Kirche die religiöse Sanctionirung der hergebrachten Typen die Kunst zum Still-

stande gebracht, während im Occidente, wo der Bilderdienst mehr sporadisch auftrat, auch die übeln Folgen sich nicht weiter geltend machten. Anders jedoch lag die Sache im griechischen Heidenthume. In dem geweihten Tempelbilde erblickte der Grieche die leibhaftige Gegenwart des Gottes, er widmete ihm religiöse Verehrung, und hier trat auch, nachdem durch Homer's Einfluß neue Formen für die Tempelbilder aufgekomen waren, sofort ein abermaliger Stillstand ein. „Die Götter wollen nicht, daß an ihren Bildern etwas geändert werde“, dies war das übliche Losungswort für die priesterliche Praxis. Deshalb behielt man nicht bloß in den älteren Heiligthümern die ererbten Idole stets unverändert bei, auch sogar bei Neuschöpfungen in der Zeit der höchsten Kunstblüthe hielt man sich slavisch an die einmal sanctionirten Formen. So läßt Xenophon für den von ihm erbauten Dianentempel zu Skillus das Bild der Göttin nach dem in Ephesus copiren, so weit überhaupt, wie er sagt, ein Bild aus Cypressenholz einem goldenen gleich sein kann. Die Befreiung der Kunst, welche hier auf directem Wege nicht möglich war, ließ sich durch eine besondere Günst des Schicksals wenigstens auf einem Seitenwege erwirken. Neben den zum eigentlichen Cultus bestimmten Tempeln bestanden bekanntlich bei den Griechen auch noch sogenannte Festtempel, deren Bilder, weil sie nicht der gleichen religiösen Weihe theilhaftig waren, auch in ihrer Form nicht auf gleiche Weise von Priestersakungen abhingen. Ein solcher Festtempel war weniger eine Stätte religiöser Verehrung als vielmehr ein kostbares Weihgeschenk, zu Ehren der Gottheit errichtet, und geschmückt mit Allem, was in der Meinung des Volkes ihm den höchsten Werth verleihen konnte. Zu diesem Schraude gehörten aber außer dem künstlerisch vollendeten Bilde der Gottheit im Innern des Tempels auch noch reichlich vertheilte plastische Darstellungen an seiner Außenseite, vorzüglich in den Giebeln und Friesen. Hier galt es, die Macht und segensreiche Wirksamkeit der Gottheit in vollendeten Kunstgebilden zu verherrlichen, wofür zwar vorherrschend mythologische Gegenstände, aber daneben auch Stoffe aus der Sage und der Geschichte des Landes verwendet wurden, wie es das klassische Vorbild dieser Gattung, der von Phidias mit Bildwerken gezierte Parthenon, in glänzendster Ausbildung zeigt.

Fragen wir nach dem Einflusse, den auf dieser zweiten Entwicklungsstufe die Bibel und die homerische Poesie ausübten, so macht sich sofort ein wesentlicher Unterschied geltend. Aus Homer entnimmt die Kunst fast gar keine historischen Stoffe, dafür aber eine Reihe von Götteridealen, deren plastische Ausprägung längere Zeit von ihr als Hauptaufgabe betrachtet wurde. Sie entnimmt ihm ferner nicht bloß den klar ausgesprochenen, eine bestimmte Geistes- oder Naturkraft bezeichnenden Inhalt ihrer Ideale, sondern daneben auch wichtige Andeutungen für die plastische Ausführung. Bei der Bibel ist das Verhältniß umgekehrt; sie bot einen reichen Cyklus bedeutender Begebenheiten, durch deren symbolischen Gehalt es möglich gemacht wurde, den ganzen Inhalt der Glaubenslehre im Altarbilde zusammenfassend darzustellen; hingegen lieferte sie der Kunst eigentlich nur eine einzige Idealgestalt, die Mutter Jesu, nirgends jedoch brauchbare Andeutungen für die körperliche Darstellung. Daher findet sich in den griechischen Göttergestalten eine solche Schärfe und Uebereinstimmung der Individualisirung, daß man diese Gestalten auch ohne

Attribute, ja selbst im verstümmelten Zustande noch leicht von einander unterscheiden kann; wer würde aber die Bilder der Apostel ohne Attribute, oder gar ohne Köpfe, noch mit voller Sicherheit zu benennen wagen? (Fortsetzung folgt.)

Von der Kirche St. Nicolai zu Hamburg.

Am 26. August 1874 ist endlich in Hamburg auch der Thurm der neuen gothischen Nicolaikirche eingeweiht worden. Bei dieser Veranlassung sind daselbst zwei Denkschriften im Druck erschienen: die eine, deren englisches Original im Thurmnopfe niedergelegt ist, von dem Baumeister der Kirche, Sir George Gilbert Scott, die andere von dem thätigen Mitgliede der Baucommission, F. Stöter, demselben, welchem der Jahrgang 1862 des Christlichen Kunstblatts die erste ausführliche Mittheilung nebst einer Abbildung der Kanzel (No. 5) verdankt. Im Jahrgange 1865 (No. 3) hat der nun verstorbene dortige Architekt Glüer weitere Erläuterungen über den Bau gegeben und den Grundriß beigelegt. Wir nehmen indessen die jüngste Festschrift als eine Aufforderung, unseren Lesern über das großartige Unternehmen von seiner technischen und öconomischen Seite Näheres darzubieten. Einen Aufriß der Außenansicht der Kirche auf photographischem Wege zu gewinnen und hiernach unsern Bericht mit einem Holzschnitte zu begleiten, ist vorerst noch nicht möglich, weil der ganze obere Thurm noch unter den Gerüsten steht und ihm deshalb die Vollendung durch die flankirenden Thürme, Giebelspitzen und Gallerien noch fehlt.

Aus dem Berichte des Architekten erhellt u. A., daß die Wahl seines Bauplanes vorzugsweise durch den Rath der beiden Kenner der mittelalterlichen Bauweise, Sulpiz Boissierce, den Beschreiber, und Ernst Zwirner, den Fortsetzer des Kölner Dombaues, bestimmt worden ist.

Der Platz, an welchen mit Rücksicht auf die neue Stadtanlage des abgebrannten Theils von Hamburg die Nicolaikirche verlegt worden ist, scheint in alten Zeiten zur Niederlage für den Abfall eines Schlachthauses gedient zu haben. Auch lief ehemals eine Kloake durch denselben Raum. Der Thurm, dessen Grundlage in einer Tiefe von 28 Fuß gelegt wurde, steht auf einer Fläche von Concret in der Form eines Vierecks mit gekrümmten Seiten, etwa 100 Fuß im Durchmesser und 12 Fuß dick. Die Unterlage besteht aus einer Mischung von reinem Kies und geschlagenen Ziegeln zu gleichen Theilen, verbunden durch eine Mischung von pulverisirtem Kalk, Sand und Taras. Der zur Anwendung gebrachte Kalk aus einer kreideartigen Schicht bei Lüneburg, von vorzüglicher Beschaffenheit, wurde durch den Zusatz einer geringen Wassermenge pulverisirt und verband sich so mit dem Taras vollkommener, als wenn man ihn auf mechanischem Wege zerkleinert. Die Bestandtheile des Concrets wurden in genau abgewogenen Verhältnissen verbunden, Kalk, Taras und Sand zuerst zu einem vollständig gemischten Mörtel gebildet, ehe dieser mit den mehr festen Bestandtheilen vereinigt wurde. Dann wurde das Gemisch von

einem hohen Gerüst in die Aushöhlung des Grundes geworfen. Dem für den Thurm verwendeten Concret wurde eine große Menge kurzer Stücke Bandedeisen, welche auf beiden Seiten gekrümmt waren, hinzugefügt, und nachdem über die ganze Fläche eine Schicht gelagert war, wurden auf derselben der ganzen Länge und Breite nach kreuz und quer Streifen von diesem Material gelegt, ehe eine neue Schicht darauf geworfen wurde. Die compacte Masse von Concret wurde rings von Pfählen eingefasst, welche etwa 5 Fuß tief in den darunter befindlichen Sand getrieben wurden und einige Fuß oberhalb des Concrets hervorragten. Die Kirche selbst ist auf Concret erbaut, der nicht zusammenhängend über die ganze Grundfläche verbreitet, sondern der Configuration der Mauern folgend in großer Breite und Dicke gelegt ward. Die Mauern sowohl des Thurmes als der Kirche haben weitgestreckte Sockel oberhalb der Concretunterlage. Umgekehrte Bögen (Grundbögen) sind zwischen die Grundmauersockel der mit den Außenmauern verbundenen Pfeiler gespannt, um die Last mehr gleichmäßig zu vertheilen. Trotz aller angewandten Vorsichtsmaßregeln war bei dem gewaltigen Bau eines 500 Fuß hohen Thurmes, den man auf Flugsand von unbekannter Tiefe zu errichten hatte, eine Senkung nicht zu vermeiden, die, obwohl mäßig dem Grade nach und auf keine Weise die Construction des Thurmes selbst schädigend, die sich anschließenden Bautheile afficiren mußte; Wirkungen des ungleichen Gewichts, welche jetzt, nachdem der Thurm vollendet ist, auszugleichen sind.

Auf den Antrag Scott's war beschlossen worden, daß, während das Innere der Mauern und selbst ihre ebenen Flächen norddeutschem Gebrauche gemäß von Ziegeln herzustellen, die architektonischen Gliederungen an Fenstern, Portalen, Brüstungen, Nischen und alle schmückenden Formen in Haustein auszuführen seien. Die leicht zu bearbeitenden Steinarten aus Caën in der Normandie und aus Zerzheim in Braunschweig zeigten sich dem strengen Klima Hamburgs nicht gewachsen. Man mußte härtere Steinarten wählen, und hauptsächlich wurden diejenigen von Postelwitz in Sachsen und von Osterwald in Hannover zu den exponirtesten Bautheilen verwendet.

In rührendem Tone erwähnt der Baumeister die Männer, welchen er die Ausführung anvertraut hatte: G. H. Mortimer, der schon 1849 durch einen Sturz vom Gerüste sein Leben verlor, J. Burlison, der 1868 starb, und Jesaja Wood, der nach 24jähriger angestrengter Arbeit das Glück hatte, den Bau in vollendeter Ausführung zu schauen.

Nachdem der Meister seine verschiedenen Gehilfen aus allen Zweigen der Kunst und des Gewerbes erwähnt, auch den Mitgliedern der Baucommission seinen Dank öffentlich bezeugt hat, führt er gegen das Ende seiner Denkschrift bei: „Die zahlreichen Baldachine machen auf eine Reihe von Standbildern Anspruch. Die Bogensfelder der Portale rufen laut nach Sculpturen, die Fenster bieten ein unbegrenztes Feld für Glasmalereien, und es fehlt nicht an Räumen, welche zu Freskomalereien und zu anderer künstlerischer Ausschmückung geeignet sind. Solche Kunstwerke mögen im Laufe der Zeit durch private Munificenz hinzugefügt werden; aber ich wage, hier einfließen zu lassen, daß es besser wäre, wenn solches Alles auf unbegrenzte Zeit hinausgeschoben würde, als daß irgend Eines sollte in einem Stil

ausgeführt werden, der nicht im Einklang stünde mit dem Gedanken, welcher das Gebäude durchdringt.“

In der zweiten Denkschrift des namentlich um den künstlerischen Schmuck der Kirche und die Auswahl ihrer Statuen hochverdienten Hrn. Stöter ist es hauptsächlich die Beischaffung der Mittel, welche die allgemeine Aufmerksamkeit beansprucht. Ein Gemeindeglied, Hans Heinrich Porth, hatte den glücklichen Gedanken einer in der ganzen Stadt und deren Gebiet vorzunehmenden wöchentlichen Schillingsammlung zu diesem Zwecke. Er verband sich mit einer Anzahl gleichgesinnter Freunde zum St. Nicolai-Kirchenbauberein und gewann für die Ausführung des Planes der Einsammlung den über die Stadt verbreiteten ehrenwerthen Stand der Krämer. Der Aufruf zur Betheiligung erging am 18. Oktober 1842 und mit Anfang des Jahres 1843 begann die Sammlung. Am ersten Sonnabend waren über 10,000 Mark eingegangen und das erste Jahr brachte mehr als 90,000, die Gesamtsumme, welche von 1843 bis 1873 das Ergebniß dieser Sammlungen war, besteht in 776,977 Mk. 8 Sch. Mit dem Jahre 1863 trat zur wöchentlichen Schillingsammlung auch noch eine tägliche, welche in elf Jahren 340,168 Mk. 6 Sch. ertrug, indem wohlhabendere Mitglieder 2 Schillinge für den Sonntag, 1 Schilling für jeden Wochentag, zusammen wöchentlich 8 Schilling, jährlich 26 Mk. reichten. Der ganze Bau der Kirche und des Thurmes hat bis zum Ende 1873 die Summe von 3,256,507 M. 15 Sch. gekostet. Die Fertigstellung des gesammten Baues wird sich nicht ferne von 3,500,000 Mk., gleich 1,400,000 Thlr. oder 4,200,000 Reichsmark belaufen. Unter den vielen Geschenken und Stiftungen zeichnet sich die Aberhoff'sche Stiftung aus, von welcher die Marmorstatue des h. Ansgarius, der Altar, die Kanzel, die Freitreppe am Thurme und das Metallkreuz auf dessen Spitze bestritten worden sind.

„Der kühn entworfene, zur Ehre Gottes und im Vertrauen auf Seine gnädige Durchhilfe unternommene Bau ist sonach in der Hauptsache vollendet und steht da, errichtet in Hamburg um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als ein Zeugniß von der unvergänglichen Jugendkraft des christlichen Glaubens.

„Als Vermächtniß des gegenwärtigen an kommende Geschlechter legt er denselben freilich eine große Verpflichtung auf: es gilt ihn zu schützen gegen die zerstörenden Wirkungen der Elemente, wie auch gegen Entstellungen von Seiten einer ihm fremden Kunst; es gilt die Vervollständigung des ihm zukommenden Schmuckes durch die befreundete Kunst.“ G.

Kirchlicher Anstand und kirchliche Unarten.

So lautet das Thema eines auf der Gnadauer Pastoralconferenz im Sommer 1873 von dem Pastor Ernst Mühle zu Derben gehaltenen und sofort im Volksblatt für Stadt und Land, sowie zum Besten mehrerer Anstalten bei G. L. Franke in Quedlinburg noch besonders abgedruckten Vortrages, der bei seinem gefundenen Sinn und Urtheil, sowie wegen seiner lehrreichen Exemplification der besprochenen

Ansichten und Rathschläge eine allgemeine Verbreitung auch in den süddeutschen Kreisen der evangelischen Kirche und eine geneigte Beherzigung auf Seiten der Amtsbrüder des Redners verdient. Derselbe handelt von dem kirchlichen Anstand und von den dawider eingerissenen Unarten beim Kirchenbau und Kirchenschmuck; bei der Vorbereitung des Gottesdienstes, beim Hauptgottesdienste selbst und bei den Casualien. Wir haben es in unserem Blatte zunächst mit dem ersten Abschnitte vom Bau und Schmuck der Kirchen zu thun, um die vorliegende Druckschrift nicht bloß den Geistlichen, sondern vornämlich auch den Gemeindeältesten und Patronen zu empfehlen. Hierbei ist freilich zu bedauern, daß auf die wesentlichen Momente und unabweislichen Ansprüche über Anlage und Einrichtung des evangelischen Kirchenbaues nicht strenger eingegangen und das Erforderliche noch vollständiger dargelegt worden ist. Es ist auch nicht genug, zu erklären (S. 4), die Geistlichen sollten wie früher bei dem Bau der Kirchen zu Rathe gezogen und die Kirchenbauten nicht weltlichen Bauherren überlassen werden. Auch für die Geistlichen selbst, welche nicht selten der erforderlichen Sachkenntniß ermangeln oder an auffallender Gleichgiltigkeit um solche Fragen leiden, muß zu ihrer Orientirung auf diesem Gebiete gesorgt und ihnen lebendigeres Interesse für eine Aufgabe, die mit gründlicher theologischer und kirchengeschichtlicher Wissenschaft in so enger Beziehung steht, gewünscht werden. Mögen darin die Bemühungen der hiefür thätigen Vereine in Berlin, Dresden, Stuttgart unter dem Schutze und Beistande unserer landeskirchlichen Behörden gesegnet sein, auch der im Rheinlande jüngst entstandene Verein für evangelischen Kirchenbau einen fördernden Einfluß gewinnen. Indessen finden wir in dem Mühsamen Vortrag ernste Winke, wenn auch mehr negativer als positiver Art. „Es ist Unart, wenn die Kanzel über dem Altare steht. Es ist Unart, wenn kein Taufstein da ist, sondern vom Altar getauft wird. Es ist Unart, wenn die Altarwand in überladener, oft unförmlicher und unheiliger Zierrath prangt. Es ist Unart, wenn der Altar mit unächten Stoffen, oder auch mit ächten, aber in unkirchlichen Farben, rosaroth, blau, braun oder blaßgrün gedeckt ist. Doch größere Unart ist es, wenn der Pastor ohne Gefühl für kirchlichen Anstand solchen Unfug Jahrelang duldet.“ (S. 5.) Sodann ist ausführlich die Rede von der unschicklichen Form der zum Gottesdienste verwendeten Geräthe und Gefäße. Auch werden die eitel ausgestellten Namen der Stifter gerügt. „Es ist, gelinde gesagt, eine Unart, wenn man an der Altardecke, wo möglich an deren Vorderseite, mit großer Schrift die Namen der edeln Geber alle Sonntage in die Gemeinde hineinprahlen läßt.“ (S. 6.) In seiner eigenen Dorfkirche zu Verben fand der Verfasser, als er seine Probepredigt halten sollte, zu nicht geringem Schreck allerlei Unart statt des Anstandes vor. „Man tritt durch das Reichenhaus ein. Die Gemeinde hat einst gewiß keinen passenderen Platz finden können und das Reichenhaus wie eine Vorhalle vor die einzige Kirchenthür gebaut. Der damalige Pfarrer aber hat dies wahrscheinlich für anständig gehalten. Am Ende des schlechtgepflasterten Schiffes steht der Altar, damals mit einem Stücke roth und weiß geblühten baumwollenen Stoffs, wahrscheinlich ein Rest eines Sophaüberzugs oder einer Bettdecke, zur Hälfte bedeckt, welches von wohlmeinender Hand erst jüngst geopfert war. Ueber dem Altar ist nicht bloß die Kanzel, sondern auch das Sängerkhor und die Orgel, so daß die Schulknaben buchstäblich

dem auf der Kanzel stehenden Prediger auf den Talar treten und derselbe dem Organisten die Hand reichen kann. Ueber dem Haupte des Predigers ein hölzerner himmelblau angestrichener Schalldeckel, auf welchem ein von drei weißen Engeln umgebener großer schwarzer Adler sich spreizt, den man gern für den apokalyptischen oder den Evangelisten-Adler halten möchte, wenn nur nicht auf dem Rücken desselben ein Engel den großen goldenen Namenszug Friedrich Rex hielte. Das Ganze, nicht übel geschnitzt, hat gewiß seiner Zeit dem Baumeister einer königlichen Patronatskirche und seinem patriotischen Sinn alle Ehre gemacht, zugleich aber könnte Jemand in unseren Tagen versucht sein, in diesem auf der Kanzel und über dem Kopfe des Geistlichen thronenden Adler eine unbewußte aber nicht übel zutreffende Allegorie unsrer jetzigen kirchlichen Lage zu erblicken.“ (S. 8.)

Liturgie.

Hauskapelle zur Feier des Kirchenjahrs — Schrifttexte und Gebete aus dem 15. Jahrhundert mit Zeichnungen von Luise Wolf, herausgegeben von Dr. L. Schöberlein. Verlag von Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen. 1. Dieg. kl. Folio. 2 Rthlr.

Das ist ein ächt christliches Werk und ein ächtes Kunstwerk, das von unendlichem Segen für das christliche Haus werden könnte. Freilich hoch ist sein Preis, seine Anschaffung wird den meisten Familien nur dadurch ermöglicht werden, daß die Anschaffung in einzelnen Lieferungen geschieht. Die erste liegt hier vor, es sind 3 Bogen Text und 6 Kupferstiche darin. Binnen zwei Jahren soll das Ganze erscheinen, 60 Bilder aus dem Leben unseres Heilandes, von Schöberlein auf das ganze Kirchenjahr vertheilt und so geordnet, daß die christliche Familie an jedem Sonntag ein Bild zur Betrachtung mit dem entsprechenden biblischen Texte und Gebete habe. Ein solches Bild aber, wie sie hier geboten werden, wird auch wahrhaft eine Feier der Seele, einen heiligen Sabbath begründen, und die Versenkung in dasselbe müßte jeder sinnenden Seele die erhebendste Erbauung bringen. Eine reine, keusche Seele, eine hoch begabte Künstlerin, gebildet durch die alte klassische Kunst, voll des zartesten Gefühls für edle Schönheit, und in ihrem Grundwesen durchaus deutsch und in innigstem Einklang mit unsern alten frommen Meistern, zugleich aber auch geschult in der tiefen Empfindung und dem feinen Seelenverständnis der italienischen Kunst, hat uns hier das Leben des Heilandes mit einer Lieblichkeit dargestellt, wie es eben nur Frauenhand vermag, und nur ein Frauenherz, das im Thau der Gottseligkeit gebadet war, schaffen konnte. Ich denke mir, daß diese Hauskapelle, wenn sie in rechter Weise gebraucht wird, also nicht zum flüchtigen Durchblättern, sondern so, daß jeden Sonntag nur dieses eine bestimmte Bild nach Verlesen des biblischen Textes und des kurzen, schlichten und doch mystisch tiefen Gebetes des alten unbekannten Verfassers von den Familiengliedern eingehend betrachtet würde — einen reichen erziehenden Einfluß auf alle Familienglieder üben müßte. Der Sinn für das heilig Schöne, für edle Keuschheit, für schlichte, ungeheuchelte

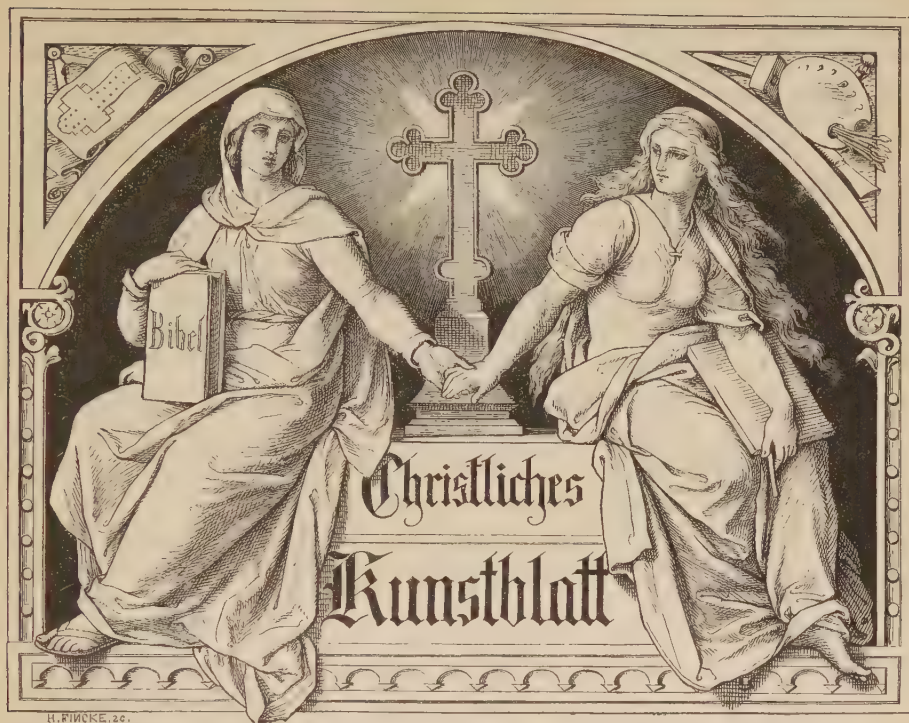
Frömmigkeit, für wahre Herzensdemuth müßte dadurch geweckt und bewahrt werden. Die Buchhandlung hat keine Kosten gescheut, um dieses kostbare Werk würdig auszustatten, die bedeutenden Kupferstecher Barfus und Walde in München und Pehsch in Dresden haben alle Sorgfalt angewendet, um den hohen Anforderungen, welche die Zeichnung an sie stellte, zu genügen, und Prof. Schöberlein hat die Bilder sinnig nach dem Kirchenjahre geordnet und für das letzte Dritteltheil der 60 Bilder, an deren Vollendung die hochbegabte Künstlerin der Tod hinderte, gute Bilder alt italienischer Meister, besonders des Fiesole, herbeigezogen. E.

Chronik.

Alterthümer. Der unter Leitung des Baumeisters Wihase von dem Maler Avenarius mit großem Fleiß und sinnigem Verständniß wiederhergestellte Mosaikboden der Krypta der S. Gereonskirche zu Köln hat 24 Bilder, von denen 12 auf den Sternkreis und 12 auf die Thaten Davids, Josua's, Josephs und Simjons kommen. Die Kunst des 11. Jahrhunderts, welchem diese Arbeit entstammt, befand sich in einem noch sehr primitiven Zustande. Die Zeichnung der Details, die Gruppierung der Figuren ist roh und ungeschickt. Das Ganze zeigt einen barbarischen Charakter. Gleichwohl ist der archäologische Werth unschätzbar und muß die Fürsorge des Kirchenvorstands dankbar anerkannt werden. Der Boden hat einen Flächeninhalt von 1200 Quadratfuß und soll die vier Cardinaltugenden, die Weisheit in David, die Klugheit in Josua, die Enthaltbarkeit in Joseph, die Stärke in Simson symbolisiren. David erscheint als Hirte, welcher dem Löwen das Böckchen entreißt; dann Davids Kampf mit dem Riesen und wie er dem Goliath das Haupt abschlägt, wie er zum Könige gesalbt wird, wie er zwischen zwei Kriegern auf dem Throne sitzt. Von Simson ist dargestellt, wie er den Löwen zerreißt, die Thore von Gaza trägt, bei Delila verweilt, geblendet wird, die Säulen des Versammlungs-hauses niederreißt. Endlich zeigen sich noch Joseph bei Potiphar's Weib und die Rundschafter bei Rahab.

Die schöne Markuskapelle des zerstörten Cistercienserklosters im Dinnthale bei Altenberg, aus der Periode des Uebergangsstiles von 1255 bis 1350, ist neuerlich Eigenthum des Kölner Priesterseminars geworden und soll nicht bloß der profanen Benützung durch die nahegelegene Spinnerei entzogen, sondern vollständig restaurirt und dem gottesdienstlichen Gebrauch zurückgegeben werden.

Die alten Erzthüren der Paulskirche vor den Thoren Roms, welche man durch den Brand vom 15. Juli 1823 vernichtet glaubte, sind in dem angrenzenden Benedictinerkloster aufgefunden worden. Sie sollen in Konstantinopel gegossen und von einem Kaufmann Pantaleon in Amalfi nach Rom geschenkt worden sein. Die Bildwerke der Erzplatten sind nicht relief, sondern in die Metallfläche nach byzantinischer Art eingegraben. Die eingegrabenen Umrisse wurden mit Silberfäden ausgefüllt. Die Platten, auf welchen Petrus und Marcus abgebildet sind, haben sich verhältnißmäßig gut erhalten. Von den eingelegten Silberfäden lassen sich jedoch bloß noch schwache Spuren entdecken und ebenso bei den Köpfen der Figuren nur die äußeren Umrisse noch verfolgen. Die einschassende Ornamentik hat sich dagegen vortrefflich erhalten. Die figurlichen Darstellungen sollen beinahe vollständig gerettet sein. Nach Vollendung des Portalbaues, zu welchem die Erzthüren gehören, wird man dieselben wieder zusammensetzen und aufstellen.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen, R. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2, 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst.

Von Dr. S. Gerlach in Dessau.

(Fortsetzung.)

Wenden wir uns jetzt von den allgemeinen Andeutungen zur Betrachtung des Einzelnen.

Soll ein echtes Kunstwerk entstehen, so sind, wie Winckelmann sagt, zwei Dinge dazu nöthig: es muß mit Feuer entworfen und mit Phlegma ausgeführt werden. Wenn das letztere ausschließlich der eigenen Thätigkeit des Künstlers zufällt, so kann ihn dagegen bei der Erfindung seines Werkes der Dichter wesentlich unterstützen, und zwar weniger durch eine bis in's Einzelne gehende Schilderung der Götter und Helden, als vielmehr dadurch, daß er in die Seele den zündenden Funken zu werfen weiß, ohne welchen keine idealen Gebilde entstehen können. Diese

zündende Kraft besitzt zumeist Homer, der größte Maler trotz Apelles und Euphronor, wie Lucian sich ausdrückt: ein einziger Zug von ihm, ein schmückendes Beiwort hilft der Phantasie oft mehr auf, als die glänzendsten Beschreibungen von Dichtern zweiten Ranges. Man lese z. B. die Schilderung, welche er vom zürnenden Apollo entwirft: „Der Gott stieg hernieder von den Zinnen des Olymp, grollend im Herzen, auf den Schultern seinen Bogen tragend und den kapselähnlichen Köcher; die Pfeile erklangen dröhnend auf den Schultern des Grollenden, erschüttert durch seine Bewegung; und so wandelte er herab, der Nacht gleich.“ Das ist ein Gemälde, welches die Phantasie in Feuer zu setzen vermag; von ihm begeistert konnte ein großer Künstler das Götterbild des Veltvederischen Apollo erschaffen. Noch höher schwingt sich Homer bei der Schilderung des Vaters der Götter, der durch ein huldreiches Neigen des Hauptes den Olymp erschüttert. Die Erhabenheit dieser Darstellung, welche nicht auf Künstlichkeit des Gedankens beruht, sondern nach Longin's Ausdruck nur ein Echo von der eigenen Seelengröße des Dichters ist, empfindet wohl jeder; in der Seele eines Phidias aber steigert sich diese Empfindung zur künstlerischen Begeisterung, und vor seinem innern Auge erhebt sich die machtvolle Gestalt des Olympischen Zeus.

Die Erhabenheit der Anschauung allein ist es freilich nicht, worauf die geschilderte Wirkung beruht. Ist doch diese Erhabenheit in noch höherem Maße vorhanden, wo die Bibel von Gottes Allmacht redet. Hier schreckt aber die Höhe der Idee von dem Versuche plastischer Darstellung zurück, während in den Schilderungen Homer's wegen des darin herrschenden Anthropomorphismus, von welchem früher schon die Rede war, die lebhafteste Aufmunterung zur künstlerischen Reproduktion enthalten ist. Auch gibt Homer oftmals sogar den Punkt an, von welchem die plastische Ausbildung der Götterideale zu beginnen hat. Phidias entnahm die Idee zu seinem Olympischen Zeus bekanntlich jenen Versen der Ilias: „Der Kronide sprach's und winkte alsbald mit den dunklen Augenbrauen, die unsterblichen Locken des Königs rollten gleichzeitig nieder von seinem Scheitel; der gewaltige Olympos erbehte.“ Aus dieser Stelle entlehnte Phidias nicht nur im Allgemeinen die Idee von der Erhabenheit des Zeus, sie leitete ihn auch noch im Besondern darauf hin, durch das aufwärts gesträubte und nach Art einer Löwenmähne in mächtigen Ringeln niederfallende Haupthaar und durch die kraftverkündenden Augenbrauen die Majestät des Gottes vorzugsweise zur Geltung zu bringen. Nach diesen Theilen, welche zuerst klar vor des Künstlers Seele standen, formte er das ganze Gesicht und die imponirende Gestalt des Gottes. Eine solche Annahme kann für Den nichts Befremdliches haben, der aus eigner Anschauung weiß, wie in den alten Meisterwerken alle Theile in der innigsten Beziehung zu einander stehen, der Charakter des Ganzen in jeder Einzelheit so deutlich erscheint, daß selbst wir in den verstümmelten Ueberresten noch einen Zeus von seinen Brüdern oder Söhnen bei aller Familienähnlichkeit mit ziemlicher Sicherheit unterscheiden können.

Für mehr als ein Götterideal hat Homer in solcher Weise den Künstlern vorgearbeitet. Wenn er z. B. den Agamemnon an Augen und Haupte dem Zeus, an Gürtel dem Ares und an Brust dem Poseidon vergleicht, so schildert er hierin nicht bloß den König selbst, er gibt zugleich auch Winke für die Charakteristik der

drei Gottheiten. Daß die Darstellung des Zeus von den die Augen umgebenden Theilen ausging, wurde bereits auseinandergesetzt. Beim Poseidon ist die prächtig gewölbte Brust nicht minder bedeutungsvoll und deßhalb finden wir die Köpfe dieses Gottes auf geschnittenen Steinen niemals abgebildet, ohne daß die Brust hinzugefügt ist, während doch unzählige andere Köpfe ohne diese Zugabe erscheinen. Diese Seemannsbrust ist es, welche den Torso vom Parthenon, an welchem Kopf, Arme und Beine fehlen, als den Gott des Meeres zu erkennen gab. Es versteht sich von selbst, daß in dem einzelnen Zuge noch nicht das ganze Idealbild des Gottes gegeben ist, sondern daß erst aus einer Reihe von Zügen, die bei passender Gelegenheit vom Dichter in Wirkung gesetzt werden, das vollständige Bild sich gestaltet, dessen Gesamteindruck dann wohl noch durch eine zusammenfassende Schilderung dem Leser vor Augen geführt wird. Eine solche Totalschilderung gibt Homer von Poseidon, wenn er sagt: „Der weite Gebirgskamm und die Waldung erzitterten unter den unsterblichen Füßen des dahinwandelnden Poseidon.“ Und weiterhin heißt es: „Fröhlich hüpfen bei seiner Annäherung, ihren Klüften ent schlüpfend, die Ungeheuer der Tiefe, da sie ihren Fürsten wohl erkannten; zugleich theilte sich in Wonnelust das Meer rechts und links.“

Es würde eine zwar angenehme, aber für unsern Zweck nicht gerade notwendige Arbeit sein, wenn hier sämtliche Götterideale Homer's nach ihren wesentlichsten Zügen vorgeführt werden sollten. Nur ein einziges Beispiel sei noch gestattet. In der Ilias wird Aphrodite von der Helena erkannt an ihrem herrlichen Nacken, dem sehnuchtschwellen Busen und dem verschwimmenden Glanze der Augen. Nehmen wir noch hinzu, daß sie öfters auch bezeichnet wird als die süßanlächelnde Kypris, so haben wir die wesentlichsten Stücke des Praxitelischen Venusideals, wie es in so vielen guten und schlechten Nachbildungen auf uns gekommen ist. Charakteristisch ist an den Köpfen besonders das Schmachtende und Verschwimmende der Augen, welches man durch ein Heraufziehen des unteren Augenlides zu erreichen mußte.

In solcher Gestalt, wie Homer sie erschauet, lebten die griechischen Götter von da an im Bewußtsein des Volkes. War es daher einem hochbegabten Künstler gelungen, für eins der homerischen Urbilder das adäquate plastische Abbild zu finden, so empfand Jedermann den Eindruck, dem einst Aemilius Paullus vor dem Zeusbilde zu Olympia Worte lieh, in dem Kunstwerke offenbare sich die wahrhaftige Majestät und Gegenwart des Gottes. Der so gesundene Typus wurde dann auch, und nun nicht mehr zum Schaden, sondern zum Heile der Kunst, mit ehrfurchtsvoller Scheu von allen nachfolgenden Generationen festgehalten. Denn jetzt, auf der Höhe der Entwicklung, war kein slavisches Wiederholen der geheiligten Formen mehr zu fürchten, der festgestellte Typus bildete gewissermaßen nur das musikalische Thema, das in immer neuen Variationen, deren jede aber die zu Grunde liegende Melodie deutlich durchklingen ließ, von den Künstlern der Folgezeit weitergebildet wurde. Dieser allgemein gültige Canon idealer Charaktere hätte sich aber niemals festsetzen können, wäre jeder Künstler ausschließlich auf die Eingebungen seiner eigenen Phantasie angewiesen geblieben, und hätte nicht die Kunst in der homerischen Darstellung eine feste Richtschnur gefunden, mit deren Hilfe sie zu jenen muster-giltigen Typen gelangte.

Die Bibel, namentlich das alte Testament, enthält eine Reihe scharf ausgeprägter Charaktere, bei denen jedoch die körperliche Erscheinung völlig zurücktritt hinter ihrer geistigen Bedeutung. Damit hängt zusammen, daß die Bibel auch nicht, wie es bei Homer geschieht, künstlerisch verwendbare Andeutungen über die körperliche Erscheinung der heiligen Personen gibt. Der Künstler war hier ganz auf seine Subjektivität gestellt, jeder gestaltete sich die betreffenden Bilder nach eigenem Vermögen, und mustergiltige Typen bildeten sich nicht aus. Auszunehmen ist das Bild Christi, wohl nur darum, weil dasselbe, aus dem christlichen Alterthume überkommen, den Künstlern für authentisch galt. Uebrigens machte sich wohl auch kaum das Bedürfniß geltend, für die alttestamentlichen Personen feste Typen zu schaffen, weil man jene, wie oben bereits erwähnt wurde, nicht um ihrer selbst willen darstellte, sondern wegen ihrer Beziehung auf den Messias. An Stelle typischer Götterbilder entstanden demnach typische Gedankenbilder, feststehende Formen der Symbolik, in welchen das theologische System des Mittelalters zur Darstellung gelangte. So erklärt es sich auch, daß die Bildung von Idealen mehr vernachlässigt wurde, als es wünschenswerth war. Eigentlich hat die christliche Kunst nur ein Ideal mit Begeisterung ausgebildet, das der Jungfrau Maria; doch auch hier zeigt sich der entschiedene Gegensatz zur antiken Kunst. Denn während dort für die bestimmte Idealgestalt die gleichartige Auffassung alle Jahrhunderte hindurch sich erhielt, durchläuft die Darstellung der heiligen Jungfrau sämtliche Stufen von der Göttin bis zur einfachen Bürgerfrau. Die Ausbildung der Engel zu Idealen nach griechischer Weise wäre sehr wohl möglich gewesen; es unterließ aber, weil man überhaupt gar keine Nöthigung dazu empfand. Wie aus dem früher Gesagten sich ergibt, lag die Darstellung der einzelnen biblischen Persönlichkeiten der mittelalterlichen Kunst im Ganzen weit weniger am Herzen, als die Darlegung des religiösen und speciell des symbolischen Inhalts der heiligen Geschichten; denn nicht die einzelne Person gilt als Träger einer bestimmten religiösen Idee, sondern in Handlungen und Begebenheiten findet dieselbe ihren Ausdruck. Während also dort bei den Griechen die Apotheose des Körperlichen zur Bevorzugung der Plastik führte und selbst die Malerei den Gesetzen der Plastik sich unterordnete, findet hier das umgekehrte Verhältniß statt.

Bei dem geringen Werthe, welchen die Kunst des Mittelalters, beeinflusst von der Bibel, der körperlichen Erscheinung beilegte, kann es nicht befremden, wenn eine musternde Vergleichung der dargestellten Personen das Mittelalter gegenüber der Antike im Nachtheil befindlich zeigt. Im Gegensatz zu der sinnlichen Heiterkeit und Schönheit der griechischen Götter scheint sich hier, von den Patriarchen bis auf die letzten Propheten hinab, ein gemeinsamer Familienzug zu wiederholen: ein gewisses nachdenkliches und schwermüthiges Wesen findet sich fast gewöhnlich bei diesen ehrwürdigen Greisen, welche selbst von den mürriichen Flußgöttern der Alten noch an körperlicher Schönheit übertroffen werden. Die Apostel und Heiligen waren meist Personen von niedriger Herkunft und schon bei Jahren; die christliche Entäußerung und Demuth, welche an ihnen zum Ausdruck kommen sollte, erlaubte es dem Maler nicht, Hoheit der Erscheinung und hervorragende Schönheit anzubringen, wenn wir nicht etwa die Apostel Johannes und Paulus ausnehmen. Und nun

gar erst die Stifter der Mönchsorden, diese ausgehungerten, durch Fasten und Kasteiungen abgemergelten Gestalten! Der Charakter des Heilandes freilich läßt sich mit einer schönen Gestalt sehr wohl verbunden denken, aber die Nothwendigkeit dazu liegt so wenig am Tage, daß ältere Kirchenväter gerade das Gegentheil behaupten konnten, und daß wenigstens die byzantinische Malerei nach solcher Voraussetzung den Heiland wirklich dargestellt hat.

Der geschilderte Eindruck ist freilich nur dann in solcher Schärfe vorhanden, wenn wir, von der Antike kommend, nach Windelmann'schen Principien die einzelnen Gestalten prüfen. Sobald wir dem Gegenstande sein Recht widerfahren lassen und in der religiösen Malerei zunächst nach der Darstellung religiöser Empfindungen suchen, erscheint der Contrast mit der Antike zwar noch bedeutender, aber diesmal zum Vortheile des Mittelalters. Man erkennt das ernste und auch nicht des Erfolges ermangelnde Streben, den in der Bibel herrschenden Geist zur energischen Anschauung zu bringen, diesen Geist, den Luther in seiner Vorrede zu den Psalmen so eindringlich schildert. „Wo findet man,“ sagt er, „feiner Wort von Freuden, denn die Lobpsalmen oder Dankpsalmen haben? Da siehst du allen Heiligen in's Herz, wie in schöne, lustige Gärten, ja wie in den Himmel, wie feine, herzliche, lustige Blumen darin aufgehen, von allerlei schönen, fröhlichen Gedanken gegen Gott und seine Wohlthat. Wiederum, wo findest du tiefer, klaglicher, jämmerlicher Wort von Traurigkeit, denn die Klagepsalmen haben? Da siehst du abermal allen Heiligen in's Herze, wie in den Tod, ja wie in die Hölle. Wie finster und dunkel ist's da von allerlei betrübtem Anblick des Zornes Gottes! Also auch, wo sie von Furcht oder Hoffnung reden, brauchen sie solcher Worte, daß dir kein Maler also könnte die Furcht oder Hoffnung abmalen, und kein Cicero oder Redekundiger also fürbilden.“

In solcher geistigen Atmosphäre lebend, mußten die Künstler des Mittelalters die Idee der Schönheit anders auffassen, als ihre antiken Vorgänger. Was Windelmann in seiner Geschichte der Kunst behauptet, ohne es jedoch näher zu begründen, nämlich die höchste Schönheit sei in Gott, dasselbe hatte früher schon Augustinus ausgesprochen, indem er Schönheit, Wahrheit und Sittlichkeit aus dem gemeinsamen himmlischen Urquell herleitete. Nach dieser geistigen Schönheit strebte die christliche Kunst, sie bemühte sich, das Hereinragen einer höhern Gefühlswelt in die irdischen Verhältnisse zur sichtbaren Erscheinung zu bringen, und man muß den Malern zugestehen, daß sie den Ausdruck frommer Andacht und heiligen Gottesfriedens, wie auch reinen Sündenbewußtseins und tiefer Zerknirschung in ihren Wandgemälden und Altarbildern wohl zu erreichen wußten. Daß dabei die körperliche Schönheit zu kurz kam, ist eine nicht hinwegzuleugnende Thatsache, nur die Gründe, die gewöhnlich dafür angeführt werden, dürften nicht ganz stichhaltig sein. Nicht die Beschaffenheit der behandelten Stoffe, noch die Unkenntniß der Antike, noch endlich der geringere Schönheitsfönn können für jenen Mangel vorzugsweise verantwortlich gemacht werden; die fehlende Anmuth ist vielmehr eine specielle Eigenschaft der vorletzten Entwicklungsstufe, ebenso wie in der natürlichen Entwicklung des Menschen ein gewisses ediges und hageres Wesen der vollen Blüthe vorauszuqehen pflegt. Wahrheit, Bestimmtheit, Energie der Formen und des Ausdrucks muß die

Malerei zunächst vollkommen sich zu eigen machen, ehe sie der Anmuth und Schönheit theilhaftig werden kann. Daher erklärt sich auch die auffallende Erscheinung, daß, während die älteren deutschen Schulen bereits ein sehr entwickeltes Streben nach körperlicher Schönheit zeigen, dieses Streben späterhin wieder aufgegeben wird, um einem harten und edigen Stile Platz zu machen. So anmuthig und liebreizend auch die Werke der ältern Nürnberger wie namentlich der altkölnischen Schule sind, diese Blüthe muß als eine verfrühte angesehen werden, da sie nicht aus der vollendeten Kraft hervorgeht, sondern theilweise nur durch ein Umgehen und Vermeiden der Schwierigkeiten gewonnen wurde. Auf die Darstellung eines stillen, heiligen Friedens und holdseliger Unschuld kann sich die christliche Kunst nicht allein beschränken, soll sie nicht in Einseitigkeit und Schwäche verfallen. Nicht nur die schönen, lustigen Gärten, von denen Luther redet, auch das düstere Gegenbild, das er hinzusetzt, gehört zu ihrer Aufgabe. Auf dem Wege der Kölner Schule, die zu wenig Energie und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks besitz, war dieses Ziel nicht zu erreichen. Wenn daher in der folgenden Periode neue Wege eingeschlagen werden und an die Stelle eines zarten Idealismus eine derbrealistische Naturnachahmung tritt, an die Stelle weicher, rundlicher Formen magere und scharf markirte, so ist dies kein Rückschritt, sondern der nothwendige Durchgangspunkt zu einer höheren Stufe, wie ja auch selbst in Griechenland der harte und edige Stil (in den Mägineten) als unmittelbarer Vorgänger der höchsten Blüthe auftritt.

Jedes energische Streben führt zur Einseitigkeit, die aber, wenn sie solch' löblichen Grund hat, ebenfalls nur Lob und nicht Tadel verdient. In dem Bemühen, die ganze Scala der Empfindungen sich zu eigen zu machen und zum allgemein verständlichen Ausdruck zu bringen, scheint der Eifer der Künstler eine Zeit lang ausschließlich sich genug gethan zu haben, so daß manche Anforderungen der Aesthetik allzusehr vernachlässigt wurden, und daß die Uebertriebenheit des Ausdrucks sich stellenweise fast der Carrikatur nähert. Auch mochte der Umstand, daß der natürliche Ausdruck der Gefühle am ehesten beim gemeinen Volke zu finden ist, während der Gebildete sich in dieser Beziehung besser zu beherrschen weiß, die Maler veranlassen, ihre Vorbilder hauptsächlich in den niederen Klassen der Gesellschaft zu suchen. Hatten sie dabei doch zugleich noch den Vortheil, ihre Bilder verständlicher und eindringlicher für Jedermann zu machen, indem das Volk in diesen Darstellungen nicht vornehme, ihm fernstehende Personen erblickte, sondern sich selbst in all' seinen Freuden und Leiden.

Das im Bisherigen betrachtete zweite Stadium der Entwicklung hat das charakteristische Merkmal, daß ein bestimmtes Princip einseitig ausgebildet und bis zur Vollkommenheit geführt wird, bei den Griechen das Princip der plastischen Schönheit, im Mittelalter das des malerischen Ausdrucks. Im Grunde genommen ist man hier wie dort noch gleich weit von der idealen Höhe der Kunst entfernt; aber es ist nicht zu leugnen, daß die antiken Werke dieser Periode weit mehr Bestechendes haben, als ihre christlichen Gegenstände.

Eine Versöhnung der Gegensätze, eine gleichmäßige Durchdringung von Form und Inhalt und damit die Vollendung der Kunst erfolgte endlich auf der dritten

Entwickelungsstufe, die wir, der bisherigen Ordnung folgend, zunächst im Hinblick auf die Antike betrachten wollen.

An der Darstellung der homerischen Göttergestalten hatte sich die griechische Kunst ihre hohe Idealität erworben, und diese gab sie auch dann nicht auf, als sie weitere Gebiete in den Kreis ihrer Darstellungen zog. Auch die Ehrenstatuen der olympischen Sieger, die ja ohnehin als irdische Götter betrachtet wurden, erfuhren eine gleichartige idealisirende Behandlung, wie deutlich aus dem merkwürdigen Gesetze hervorgeht, daß erst dem dreimaligen Sieger eine ikonische d. h. porträtartige Statue errichtet werden sollte. Indessen blieb es nicht bei diesen durch besondere nationale Institutionen hervorgerufenen Ehrenstatuen. Die Mannigfaltigkeit des Lebens machte sich geltend und verlangte mit der Zeit immer gebieterischer Eingang in den Kreis der künstlerischen Darstellung. Und hier ist es nun erfreulich zu beobachten, wie weder die griechische noch die christliche Kunst sich auch jetzt von den Quellen entfernten, aus denen sie bisher ihre Kraft geschöpft hatten. Der Sauroktonos des Praxiteles, ein Knabe, der im kindischen Spiele einer Eidechse nachstellt, ist in gewisser Beziehung als Genrebild anzusehen; aber indem der Sauroktonos kein gewöhnlicher Knabe ist, sondern ein jugendlicher Apollo, erhebt sich das Werk dennoch bedeutend über die Sphäre des Genres und bewahrt sich die volle Idealität eines Götterbildes. Indem nun die homerischen Gottheiten, wie früher bemerkt wurde, den Gesetzen des Werdens nach menschlicher Weise unterworfen sind, hatte die Kunst die Möglichkeit gewonnen, ihr Gebiet zu erweitern, indem sie dem festgeschlossenen Kreise typischer Existenzbilder die reiche Mannigfaltigkeit belebter Situationsbilder hinzufügte. So entstand eine zahllose Reihe von plastischen Werken, welche die Götter in den verschiedensten Situationen und Lebensaltern vorstellten, Kunstwerke, die nicht sowohl dem Bedürfnisse des Cultus, als vielmehr der Freude am Schönen ihre Entstehung verdanken, die in ihrer Anlehnung an die reizende Wirklichkeit des Lebens den höchsten Grad der Anmuth erreichten, aber doch wiederum weit über das gemein Menschliche sich erhoben. In den Werken dieser Gattung scheinen die flüchtigsten und reizvollsten Momente des Lebens festgehalten und verewigt zu sein, während die religiöse Beziehung zugleich den Schimmer des Göttlichen und Heiligen darüber verbreitet. Mit dieser Veränderung zugleich und durch sie veranlaßt kam ein neues Element in die Plastik, der erwärmende Lebenshauch der Empfindung. Die übermüthige Lust der bacchischen Schwärmerei wie die tragische Tiefe des Schmerzes fanden jetzt Eingang in eine Kunst, welche bisher nur den Ausdruck olympischer Ruhe und Selbstgenügsamkeit — man denke an die Juno Ludovisi — gekannt zu haben schien.

Es ist für uns auffallend, aber aus dem Gesagten erklärlich, daß nach dem Urtheile der Alten die Köpfe Praxitelischer Statuen das Höchste in ihrer Art sind, wonach also Phidias, der doch anerkannter Maßen als der erste Meister der Plastik da steht, in der Bildung der Köpfe seinem Nachfolger nicht gleichgekommen ist. Leider läßt sich eine direkte Vergleichung nicht mehr anstellen, weil die Statuen des Parthenon, die für uns fast allein die Kunst des Phidias repräsentiren, ihrer Köpfe beraubt sind. Betrachten wir aber die Statuen vom Tempel zu Aegina, welche als nahe Vorgänger der Blüthezeit gelten, und sehen wir hier bei großer

Vortrefflichkeit der Körperformen noch das auffallendste Ungeschick in der Darstellung der Gesichter, so dürfen wir, da die griechische Kunst sich nicht sprungweise, sondern im gleichmäßigen Fortschreiten entwickelt hat, für die Zeit des Phidias zwar bereits eine hohe Formen Schönheit der Köpfe vermuthen, aber noch nicht jene beseelte Anmuth der Praxitelischen Werke, zu der übrigens bei den Idealen des Phidias auch kaum Gelegenheit gegeben war.

In der griechischen Kunstgeschichte ist man so sehr daran gewöhnt, Phidias, Myron und Polyklet als die größten Meister ihrer Kunst zu betrachten, daß man aus leidiger Consequenzmacherei sich versucht gefühlt hat, in Praxiteles und Skopas bereits die Spuren des Verfalles nachzuweisen, die dann im Laokoon noch viel deutlicher zu Tage treten sollen. Das Wahre an der Sache möchte sein, daß jene drei großen Meister allerdings den Gipfel in der Entwicklung des rein plastischen Princips bezeichnen; da aber in der Kunst wie in der Politik nicht die einseitige Durchführung eines bestimmten Princips, sondern die innerliche Versöhnung der Gegensätze den höchsten Erfolg verbürgt, so sind wir berechtigt, in Praxiteles, der nach dem Urtheile der Alten den Stein zu beseelen verstand, zwar nicht die reinste Vollendung des plastischen Princips, wohl aber einen Fortschritt der Plastik selbst zu erkennen. Den Laokoon endlich, der heutzutage oft mit einem aus Bewunderung und Geringschätzung gemischten Gefühle angesehen wird, weil er angeblich die Grenzen der Plastik überschreitet, diesen wird man unbedenklich mit Winckelmann als die höchste uns bekannte Leistung antiker Kunst betrachten dürfen, da er die vollkommenste Durchbildung des Körperlichen mit dem ergreifendsten Ausdrucke der Empfindung verbindet. Nicht über die Grenzen der Plastik, wohl aber über die Grenzen des Hellenenthums scheint dieses Werk hinauszugehen. Das Seufzen der Creatur nach Erlösung, das in dieser Gruppe in erschütternder Weise sich ausdrückt, erscheint inmitten griechischer Heiterkeit als eine unaufgelöste Dissonanz. Die Auflösung konnte erst auf dem Boden christlicher Weltanschauung erfolgen, aber trotzdem wird jeder unbefangene Beurtheiler, der nicht nach einem kunstgeschichtlichen Schema sein Urtheil zu modeln liebt, diese Gruppe als die bewunderungswürdigste Leistung des griechischen Meißels anerkennen müssen.

In diesem Zeitraume der höchsten Entwicklung ist ein directer Einfluß der homerischen Poesie nach früherer Art nicht mehr nachzuweisen. Die Kunst ist selbstständig geworden und bedarf nicht mehr der Leitung weder durch priesterliche Sagen noch durch das Wort des gottbegeisterten Sängers. Der Bildhauer entnimmt seinen Stoff immer noch aus der Götter- und Heroensage, ebenso wie die dramatische Poesie es thut, aber er gestaltet ihn unabhängig nach eigenem künstlerischem Ermessen. Trotzdem wird man auch in dieser Zeit Homer's Einfluß nicht unterschätzen dürfen. Der Sinn für die Darstellung naturwahrer Empfindungen wurde wohl nicht am wenigsten durch die Beschäftigung mit diesem Dichter gefördert, in dessen Werken uns überall die unverfälschte Natur entgegentritt, und der an humaner Gesinnung und an Wahrheit des Gefühls den ersten Rang bei seiner Nation einnimmt.

Der Boden edelster Humanität war es auch in der christlichen Kunst, auf dem ihre Verbindung mit dem Schönen sich vollzog. Zuerst drängte sich hier ebenfalls

die Wirklichkeit des Lebens in naiver aber unvermittelter Weise in die religiöse Kunst ein, indem die Maler ihre Zeitgenossen, namentlich gern schöne Frauen oder historisch bedeutende Persönlichkeiten, als Zuschauer der heiligen Begebenheiten einführten. „Dies ließ sich nun,“ um Goethe's Worte zu gebrauchen, „sehr gut thun, weil bei den ruhigen Ereignissen ihrer Tafeln die theilnehmenden Personen gelassen bleiben konnten. Das Zusammensein heiliger Männer, Anhörung einer Predigt, Einsammeln von Almosen, Begräbniß eines verehrten Frommen, fordert von den Umstehenden nur solchen Ausdruck, der in jedes natürlich sinnige Gesicht gar wohl zu legen ist.“ Aus dieser ziemlich unvermittelten Zusammenstellung des Unmuthigen oder des menschlich Bedeutenden mit dem Heiligen wurde aber erst dann eine innerliche Verschmelzung, als man anfang, die Kindheit Jesu mit poetischer Freiheit zu behandeln, und in einer mehr genreartigen Auffassung der heiligen Familie die erfreulichsten Momente des Familienlebens idealisirend wiederzugeben, das stille Glück der Eltern, während sie dem Spiele anmuthiger Kinder zuschauen, oder das beglückte und beglückende Walten mütterlicher Liebe. Das ist bekanntlich die Weise, wie Raphael diesen Gegenstand darzustellen pflegte, die wahrhaft organische Verbindung christlichen Geistes mit antiker Formvollendung. Durch solche Auffassung soll das Göttliche nicht beseitigt, nur näher gebracht und dem Beschauer in liebevoller Weise vermittelt werden.

Damit ist nun für die christliche Kunst eine neue Epoche angebrochen, in welcher die Stellung zur Bibel eine zwar veränderte, aber darum nicht minder berechtigte geworden ist. Die heiligen Geschichten werden nicht mehr ausschließlich in der früher herrschenden symbolischen Weise aufgefaßt, obwohl diese Weise ihre Bedeutung nicht verliert; vorherrschend jedoch betrachtet man diese Geschichten als ideale Vorbilder des christlichen Lebens, man stellt die biblischen Personen nach ihrem Thun und Wesen in reiner Menschlichkeit dar, nicht im Sinne einer Prophanisirung des Heiligen, sondern einer Rehabilitirung des menschlichen Geschlechtes. Die Kunst will sich keineswegs von dem religiösen Inhalte trennen, sie erweitert vielmehr das Gebiet der religiösen Darstellungen, weil der typische Bilderkreis des Mittelalters nicht länger genügte. Auch die Individualität des Künstlers machte sich in der Wahl und Auffassung des Gegenstandes in ganz anderer Weise geltend als früherhin. Die Idee des allgemeinen Priesterthums, welche gleichzeitig auf religiösem Gebiete in der Reformation sich Anerkennung verschaffte, machte sich auch in der Kunst geltend, indem der Künstler, der Begeisterung seines Innern folgend, selbstständig als Verkündiger des Göttlichen und Ewigen auftrat. Gerade in dieser der Reformation unmittelbar vorhergehenden Zeit war nach Jahrhunderte langen Kämpfen zwischen geistlicher und weltlicher Macht eine gewisse Beruhigung der Gemüther eingetreten, und es stellte sich, wie Menze es bezeichnet, eine Art von exoterischem Zustande des Glaubens her, welcher einer freieren Entwicklung des rein Menschlichen und rein Christlichen in den bildenden Künsten Raum gestattete. „Das Volk, die Künstler und Poeten hielten sich an die positiven kirchlichen Lehren des Katholicismus ohne weiteres Forschen nach ihrer innern religiösen und mystischen Bedeutung, welche den Priestern und Schriftgelehrten anheimgegeben ward, und so lebte und dichtete und bildete man in rein menschlichem Bestreben fort,

ohne sich durch Controverse und Mystik und Symbolik auf Irrwege leiten zu lassen.“

Diese humanistische Richtung, welche in ihren Anfängen noch in das Mittelalter hineinreicht und mitunter, wie im Kölner Dombilde, schon in überraschender Herrlichkeit hervortritt, findet ihre Vollendung in der Blüthezeit der Malerei, und erscheint besonders rein durchgeführt in den beiden heiligen Familien von Michelangelo, die hier als charakteristische Beispiele folgen mögen.

Die erste dieser heiligen Familien stammt aus seiner früheren Zeit, wo er noch befreundet mit der Welt war und sich erst wenig von der titanischen Natur des Meisters zeigte, die ihn späterhin zu so manchen unerfreulichen oder wenigstens



ungewöhnlichen Bildungen veranlaßt hat. Dieses in den Uffizien zu Florenz aufbewahrte Werk, das er für Angelo Doni malte, zeigt einen durchaus reinen und natürlichen Geschmack. Der heilige Joseph sitzt auf einer Art von Bank, vor ihm am Boden hat sich Maria gelagert, ihren Arm auf sein Knie stützend. Ueber ihre Schulter weg reicht er ihr das Kind; das Haupt empor- und zurückwendend schaut sie nach dem kleinen Jesus, der wegen der Unsicherheit seiner Lage an ihren Haaren sich festzuhalten sucht. Es ist nicht die bequemste und gefahrloseste Manier, wie

der Knabe aus einer Hand in die andere wandert: für den Maler aber ergeben sich aus der gewählten Situation große Vortheile. Das Kind, um welches beide Eltern aufmerksam sich bemühen, wird dadurch gleich zum Mittelpunkte, zur Seele des Ganzen, worauf alles Andere sich bezieht. Die treffliche Gruppierung, die Art, wie die Köpfe der drei Hauptpersonen in wirkungsvoller Weise einander genähert sind, der wohlthuende Rhythmus aller Bewegungen, alles dieses beruhet auf jener anscheinend sehr unbedeutenden, in Wahrheit aber einzigen und genialen Erfindung, eine kleine reizende Gefahr zum Ausgangspunkte der Darstellung zu machen. Was Michelangelo sonst noch auf dem Bilde angebracht hat, nämlich den kleinen Johannes hinter der Bank und verschiedene Figuren im Hintergrunde, von denen man nicht recht weiß, ob es heidnische Liebesgötter oder christliche Engel sind, dies Alles würde man ohne übermäßiges Bedauern vermissen, die Hauptgruppe aber ist von edelster Schönheit. Ein religiöses Bild im Sinne des Mittelalters ist es jedoch nicht: schon darum nicht, weil die Madonna zu wenig von dem hat, was nach katholischer Auffassung ihren eigentlichen Charakter ausmacht. Etwas Amazonenhafte liegt unleugbar in dieser Figur, und dies gilt ebensowohl von ihrem Gesichte wie von den muskulösen Armen und Händen, welche des Malers Vorliebe für Anatomie zu sehr verrathen.

(Schluß folgt.)

Die neuesten Funde christlicher Alterthümer in Rom.

In den letzten vier Jahren sind in Rom Ausgrabungen in einem so bedeutenden Umfange unternommen worden, daß kaum eine Woche vergeht, in der nicht mehr oder minder Bedeutendes zu Tage gefördert wurde. Dieselben werden einestheils im Auftrage der Regierung systematisch betrieben, um die Interessen der archäologischen Wissenschaft und die der nationalen Vergangenheit zu fördern, andernteils sind sie die Resultate der von der Municipalbehörde und von Privaten besonders auf den seit Robert Guiscard's Plünderung verödeten südöstlichen Hügeln für Neubauten gemachten Fundamentirungen. Was hierbei für die Kenntniß des altchristlichen Rom zu Tage gekommen ist, erscheint uns nicht minder wichtig als die auf dem Gebiet der klassischen Archäologie gemachten Entdeckungen. Die Aufindung dieser Denkmale hat in den seit einem Jahrzehnt unter der Kirche San Clemente gemachten Funden gleichsam ihr Geßez vorgebildet; dort ist unter der circa 1100 errichteten und 1700 modernisirten Kirche die schon von Hieronymus erwähnte ursprüngliche und in ihrem reichen Freskenschmuck leidlich erhaltene Kirche entdeckt worden, aus welcher wieder eine Treppe zu Resten der Serviusmauer und stückbekleideten Gewölbbauten der republikanischen Zeit hinabführt.

In unmittelbarer Nähe liegt auf einem Vorsprunge des Coelius die im sechsten Jahrhundert als bestehend erwähnte und schon im Verlaufe des ersten Jahrtausends zweimal neugebaute Kirche S. S. Quattro Coronati, vier in der letzten Christenverfolgung „gekrönten“ Märtyrern geweiht. An dem schuttreichen Abhang wurden dicht unter der Tribüne dieser Kirche inmitten von Bäderanlagen aus der

ersten Kaiserzeit Capitäle ausgegraben, die den in den erstchristlichen Basiliken üblichen Charakter haben und wohl dem ersten Kirchenbau angehörten. Marmorstücke von christlichen Grabinschriften aus dem dritten und fünften Jahrhundert, letztere mit Beisehung eines Kreuzes, gehören derselben Fundstätte an. Während der noch nicht vollendeten Restaurationsarbeiten in der Zwölfapostelkirche fand man beim Nachgraben im Innenraum der Kirche verschiedene Säulenbasen, die dem ersten, wie man annimmt, constantinischen Baue angehörten. Ueber verschiedenen anderen Kirchen, wie S. Crisogono, S. Nereo und Achilleo schwebt neuerdings der Verdacht, daß die ursprüngliche Kirche nicht zerstört sei, sondern wie in S. Clemente in den Grundmauern der jetzigen verborgen liege. Im Uebrigen fehlt es nicht an Kirchen, von deren ursprünglicher Gestalt wir uns nur noch auf dem Wege literarischer Forschung ein mehr oder minder genaues Bild machen können. Zu diesen gehört beispielsweise die jetzt spurlos verschwundene, vom Papst Simplicius († 483) auf dem Esquilin dem Apostel Andreas geweihte Kirche, welche, wie de Rossi neuerdings nachwies, in der mit prächtigem Marmormosaik einst herrlich geschmückten Aula eines Privatbaues des Consuls Junius Bassus (313) errichtet wurde. Noch im sechzehnten Jahrhundert bewunderte man an Ort und Stelle die Schönheit der ausgelegten Arbeiten. Zwei im Vestibul des Palazzo Albani eingemauerte Fragmente einer Figurencomposition sind jedoch das Einzige, was davon auf uns gekommen ist.

Im Jahre 1870 wurden die 1852 sistirten Ausgrabungen auf dem Forum Romanum wieder aufgenommen. Das Forum Romanum, ehemals so die Stätte des höchsten Glanzes wie das Centrum der weltbeherrschenden Macht des römischen Volkes, heißt heute bekanntlich noch im Volksmunde Campo Vaccino! Schon zur Zeit Poggio Bracciolini's, des Zeit- und Gesinnungsgenossen Petrarca's, bedeckte Schutt und Pflanzenwuchs diesen Platz und Ochsen und Schweine trieben sich darauf umher eben wie in den Urzeiten der Stadt. Der traurige Anblick dieser Trümmerstätte veranlaßte Poggio, sein Buch „von den Wechselfällen des Glücks“ zu schreiben: es ist der Anfang der archäologischen Wissenschaft. Aber nicht blos der Wechsel des Glücks, auch die Ironie des Schicksals machte hier ihre Bitterkeit geltend. Den südwestlichen Theil des Forum nimmt die Basilika Julia ein. Neben der Freilegung ihres ganzen Terrains ist das wichtigste der neuen Arbeiten die Ausgrabung einiger vollständig erhaltenen Pilaster und der sie verbindenden Bögen. Und welchem Umstande verdanken dieselben ihre Erhaltung? Im Mittelalter hatte man diesen Theil des Forum in den Gottesacker der nachstehenden Kirche S. Maria della Consolazione hereingezogen und dieser Bestattungsplatz muß vor anderen den Vorzug der Beliebtheit gehabt haben; denn hier fand sich eine ganz unglaubliche Anzahl von menschlichen Gebeinen, dazwischen Architekturfragmente, plastische Ornamente byzantinischen Stiles und mit christlichen Symbolen reich versehen, Basreliefs derselben Epoche nebst Porphyr- und Cippolinsäulen und einige christliche Inschriften. Zum Bau dieses Kirchhofs gehörendes mittelalterliches Mauerwerk überdeckte die Basilikapilaster. Ersteres ist nun mit alledem, was es in sich barg, beseitigt worden. Seine dauernde Bedeutung ist die, den gänzlichen Verfall der Basilika Julia verhindert zu haben!

Ausgrabungen im Palazzo Fiano, dessen Fagade dem Corso und dessen Hintergebäude der alten Titularkirche S. Lorenzo in Lucina zugewandt sind, förderten aus drei Meter Tiefe einige Inschriften zu Tage, welche auf einen zu dieser Kirche gehörenden Gottesacker hinweisen. Eine als Akrostichon gefaßte Reiminschrift nennt einen gewissen Paulus. Darunter ist das Pontifikat Hadrian's (des ersten † 795) namhaft gemacht. Drei andere christliche Inschriften gehören zwar dem Ende des vierten Jahrhunderts an, dienen aber, wofür es an anderweitigen Belegen nicht fehlt, bereits einer zweiten Verwendung — als Deckel von ebenfalls ihrer ersten Verwendung entzogenen heidnischen Sarkophagen mit Reliefdarstellungen von Circuskämpfen: eine des neunten Jahrhunderts gewiß nicht unwürdige Weise der Bestattung. Ein ähnlicher Fund ist nördlich von den Diokletiansthermen gemacht worden. Hier sind die Gräber aus schmalem parallel laufenden Mauerwerk gebildet, das nur eben das Volumen des menschlichen Körpers umrahmt, aber die Bestattung mehrerer Todten etagenförmig über einander ermöglicht. In gleicher Weise begrub man auch nach dem fünften Jahrhundert über der Gallixfatakombe, als in den schachtartigen Gängen derselben kein Raum mehr war. Eine in den Gräbern an den Diokletiansthermen gefundene Inschrift nennt das vierte Regierungsjahr des Kaisers Justinian (530 n. Chr.). Daß die Anlage eines christlichen Begräbnißplatzes innerhalb der Stadt auf so frühe Zeit zurückgehe, war nicht zu erwarten, erklärt sich aber wohl aus dem Umstand, daß in jenem Jahrhundert Rom durch Belagerungen vielfach bedrängt ward.

Dieses Auffinden von Denkmälen, welche auf die erstchristliche Zeit zurückgehen, fast immer da, wo man solche nicht erwartete, ist geradezu ein Charakteristikum der neueren römischen Ausgrabungen geworden. Allbekannt ist das in einer der Wachtstuben der Cäsarenpaläste gefundene Spott-Crucifix: eine an einem Kreuz hängende männliche Gestalt mit einem Eselskopf, daneben eine anbetende Carrikatur, welche die Unterschrift trägt: „Alexamenos betet so einen Gott an.“ Es ist die Verhöhnung eines Christen aus der kaiserlichen Garde in einer historisch noch erklärlichen Weise. Tertullian und Minutius Felix erzählen, daß in der That den Christen von den Heiden eine solche „ebenso unsinnige wie einfältige“ Weise göttlicher Verehrung Schuld gegeben wurde. Auf der entgegengesetzten Seite des Palatin ist an dem Abhang zwischen dem Titusbogen und dem Konstantinsbogen unter anderem ein saalartiger Raum ausgegraben worden, der in einer weiten Nische endet. Die Konstruktion wird der späteren Kaiserzeit zugeschrieben. Auffällig ist hier, daß in dem Mosaikfußboden der Nebenräume sich christliche Embleme finden.

Auf dem Forum Romanum selbst haben die neuen Ausgrabungen nur Grundmauern an's Licht gebracht, aber weniger von antiken Tempeln, als vielmehr von Monumenten, welche auf die Zeit der ersten christlichen Kaiser zurückgehen, pyramidenartige Treppenaufstufungen, wie sie das Postament der laut Inschrift 608 n. Chr. errichteten Phokassäule noch trägt. Ein hier gefundener Kopf des Konstantins, des Sohnes Konstantins, und eine dieser Zeit angehörende große Inschrift mögen hiermit in Zusammenhang stehen.

Dr. Jean Paul Richter.

Heinrich Otte's Geschichte der deutschen Baukunst.*)

Es gereicht dem Stande der evangelischen Geistlichkeit in Deutschland zu nicht geringer Ehre, daß ein Mann aus ihrer Mitte, neben seiner praktischen Thätigkeit im kirchlichen Amt an einer Gemeinde der brandenburgischen Mark, von Jugend auf mit Liebe und Erfolg kunstgeschichtliche Studien getrieben hat, deren reife Frucht das nunmehr in einer seiner Hauptperioden vollendete umfangreiche Werk ist, welches wir hier zur Anzeige bringen und den Amtsbrüdern im Süden wie im Norden als eine Quelle vielseitigster Belehrung, zumal der theologischen Jugend als eine Fundgrube edelster Beschäftigung im Zusammenhange mit der Entwicklungs-geschichte der Kirche empfehlen.

Der erste Band des Unternehmens, welches die Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart umfassen soll, hat auch den besonderen Titel einer Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland. An der Sammlung und Sichtung des Stoffes der deutschen Baugeschichte bis in das dreizehnte Jahrhundert hat der Verfasser viele Jahre hindurch gearbeitet, so daß er jetzt mit dem Erscheinen des Buches auf der Schwelle des Greisenalters steht. Allerdings ist er längst durch seine Geschichte der kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters, welche bereits in zweiter, durch sein Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, welches in vierter Auflage gedruckt worden ist, durch seine Schrift über Glockenfunde, sein archäologisches Wörterbuch, seinen, gleichfalls in zweiter verbesserter Auflage erschienenen archäologischen Katechismus (s. Christl. Kunstblatt v. v. J. No. 4) und durch die in Gemeinschaft mit dem preussischen Landes-Conservator der Kunstdenkmäler, Hrn. v. Quast, herausgegebene Zeitschrift weithin bekannt und geehrt. Er vertritt in rühmlichster Weise wie kein Anderer gegenüber den vielbesprochenen Leistungen katholischer Priester, namentlich aus dem Jesuitenorden, auf dem Gebiete der christlichen Alterthumskunde zumal der ersten Jahrhunderte, das Kunstinteresse auf Seiten der evangelischen Theologie und Kirche. Er thut Solches nicht blos mit der Unermüdlichkeit und Gründlichkeit eines musterhaften Fleißes, der in jeder Richtung seiner Aufgabe zu Hause ist, sondern auch mit der Unbefangenheit der Anschauung und des Urtheils, welche sich von confessionellen und nationalen Vorurtheilen frei zu erhalten weiß.

Die Darstellung nimmt billig ihren Ausgang von der römischen Baukunst, wie sie sich zumal in den auf deutschem Boden vorhandenen Resten des Alterthums zu erkennen gibt, als Kriegsbauten, Städte, Brücken u. a. Der altdeutsche Holzbau wird an den traditionellen Anlagen westphälischer und fränkischer Bauernhöfe nachgewiesen. Die Bauten Karls des Großen gipfeln in dem Aachener Münster und dessen Nachbildungen. Die ältesten Klosteranlagen treten in Fulda, St. Gallen, Hirsau, Reichenau, Corvey, Vorsch hervor. Daneben werden auch die Spuren der profanen Bauhätigkeit, vorzugsweise unter Heinrich I., dem Städtegründer, verfolgt. So ist es denn auch ferner, daß in jedem der größeren Zeitabschnitte dem Kirchen-

*) Mit über 300 Holzschnitten und mehreren Tafeln. Leipzig, L. O. Weigel, 1874. S. 742.

bau in seinem Fortschritt vom romanischen Princip zum Uebergang in den gothischen Stil der Profanbau zur Seite steht, worunter namentlich die Situationspläne des ältesten Wien und Berlin ansprechen. Es ist kein Gau des deutschen Vaterlandes, der nicht seine hervorragendsten alterthümlichen Bauwerke in der anziehenden Beschreibung und in den wohlgelungenen Holzschnitten dieses ansehnlichen Buches vorfände. Möge ihm auch deßhalb die Aufmerksamkeit, die es verdient, von allen Seiten her zu Theile werden. G.

Ein Hirsauer Gedenkstein.

Im Christlichen Kunstblatt vom 1. März 1874 No. 3 S. 44 ist auf einen im Kloster Hirsau befindlichen Grabstein des Abts Gottfried hingewiesen, dessen Umschrift deutlich, dessen Inschrift im Ring mitten auf dem Stein räthselhaft erscheint. Letzteres wird sie bleiben, so lange man sie als zur Umschrift gehörig oder mit derselben in Verbindung stehend auffaßt.

Es gibt aber *Lapides rescripti*. Man hat solche Gedenksteine in späterer Zeit umgeändert oder interpolirt, indem man die Umschrift abschliff und sie palimpsestartig mit einer andern ersetzte, während die Inschrift selbst, beziehungsweise das Wappen in der Mitte verblieb oder verbleiben konnte. Wahrscheinlich, daß wir im vorliegenden Fall vor einem solchen Stein stehen; denn die Umschrift scheint mit der Inschrift in keinerlei Zusammengehörigkeit zu stehen. *)

Es will uns bedünken, als ob der Stein ursprünglich überhaupt kein Grabstein gewesen, sondern erst etwa ein Jahrhundert später, eben durch die Umschrift, in einen solchen verwandelt worden sei und als ob die Inschrift eine ganz andere Bedeutung hatte.

Bekanntlich war die jetzige Pfarrkirche in Hirsau vorher eine Kapelle und hieß Marien-Kapelle. Diesen Namen wird sie vor ihrem Um- oder Neubau als ältere Kapelle an selbem Platz zweifelsohne auch getragen haben, und ihr Umbau mag wohl über 100 Jahre nach der in's Jahr 1091 fallenden Vollendung der neuen Peterskirche zum Ausbau gekommen sein.

Daß solche Kapellen feierlich eingeweiht wurden und einen Gedenkstein erhielten, ist eine so bekannte Sache, daß es überflüssig ist, an die Einweihung der Kapelle auf dem rothen Berg bei Cannstatt mit der noch existirenden Steininschrift vom 7. Febr. 1083 zu erinnern. Freilich die meisten monumentalen Ueberreste aus jenen Zeiten existiren leider nicht mehr; desto erfreulicher, wenn solche gefunden, beziehungsweise gedeutet werden könnten. Wir wissen nicht, ob wir mit unserer Deutung der beregten Inschrift hervortreten dürfen, doch wagen wir zu fragen, wie es wohl aufgenommen werden würde, wenn wir die Vermuthung aussprechen,

*) Die drei horizontal durchstrichenen Buchstaben bedeuten wohl nur die Abkürzung ihrer Worte. Vergl. die Umschrift. Möglicherweise auch, daß die 4 Seiten bis zum 3. Apr. 1300 unbescrieben und glatt blieben.

daß die ursprüngliche Marien-Kapelle in Hirsau gleich am Tag nach der auf den 8. September fallenden Feier von Mariä Geburt und zwar i. J. 1200 eingeweiht worden wäre, und wenn wir für diese Vermuthung uns eben auf diese Inschrift beriefen, welche heißen wird:

Anno Domini MCC. IX. VIII. consecrata Virginis Mariae Capella.

Zu deutsch: Im Jahr des Herrn 1200 den 9. September ist die Jungfrau-Marien-Kapelle eingeweiht worden.

Die Perpendicular-Striche im Zenith der Ringumfassung zeigen an, daß der von ihnen eingeschlossene Buchstabe C keine Zahl bedeute. *)

D.

Bilfinger.

Chronik.

Baukunst. Das berühmte Kloster des h. Franz von Assisi wird einer von Cavalcaselle geleiteten sorgfältigen Restauration unterworfen. Die Emporen und Altäre aus Holzwerk werden beseitigt, welche die bekannten Fresken aus der Florentiner und Sienerer Schule des 13. und 14. Jahrhunderts theilweise verdeckten. Der Maler Botti, der durch seine Renovirung der Fresken Giotto's in der Kapelle Scrovegni zu Padua bewährt ist, soll auch hier die alten Gemälde einem nothwendigen Erneuerungsprozeß unterziehen.

Malerei. Für die neu restaurirte Domkirche zu Schwerin hat Professor L. des Goudres in Carlsruhe einen „Christus am Kreuz mit Maria Magdalena“, für die Kirche zu Wustrow in Mecklenburg auf Bestellung des Großherzogs von Schwerin Professor Stever in Düsseldorf „Christus auf dem Meere“ als Altarbild gemalt. Der letztere Gegenstand ist doppelt passend in einem von Seelenten bewohnten Orte.

Zu einem der päpstlichen Privatgemächer des Vatican's, der Stanza della predica dei famigliari, hat der Franzose Paliard die bisher vermiste eilfte Tapete Raphael's vorgefunden. Sie stellt die Krönung der h. Jungfrau dar und war zum Schmucke des Hochaltars der Sixtinischen Kapelle bei hohen Festen bestimmt. Gottvater in rothem Gewand, von Lichtglanz umstrahlt, schwebt über dem All. Er hält eine von rothem Kreuz überragte Kugel in der Linken und streckt die Rechte aus, um die Welt zu segnen. Der h. Geist schwebt als Taube hernieder; seine Lichtstrahlen fallen auf Christi Haupt, welcher, sitzend und ebenfalls in Roth gekleidet, die Krone über das Haupt seiner Mutter hält. Seine Blicke sind nach ihr gerichtet. Die Jungfrau, gleichfalls sitzend und in rothem Gewande mit blauem Mantel, zur Rechten ihres Sohnes, neigt sanft ihr Haupt, um die Krone zu empfangen. Zwei Engel, einer auf jeder Seite, halten den Traghimmel des Thrones, auf welchem Christus und Maria sitzen. Daneben steht links der Täufer, auf Christum deutend, und rechts Hieronymus mit dem Löwen. Diese Beiden haben offenbar Beziehung auf den Papst Leo X., Johannes auf dessen Taufnamen als Giovanni Medici, Hieronymus durch seinen Löwen auf den Papstnamen. Das Gewebe der Tapete ist wie bei den zehn anderen und ohne Zweifel mit diesen von Arras nach Italien gekommen. Dem Karton ist man leider noch nicht auf die Spur gekommen.

*) Dieser sinnigen Hypothese scheint doch Mehreres entgegenzutreten: 1. daß in keiner Urkunde des Mittelalters die römische Ziffer 9 die Bedeutung des Monats September hat; 2. daß die Punkte nach VIII verbieten, sie zusammen zu lesen; 3. daß, wenn MARC Mariae Capella heißen sollte, nach dem R ein Punkt stehen müßte.

M. d. R.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Gruneisen, R. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Schnorr's Bibel.

Es ist hoch erfreulich, die berühmten Illustrationen der Bibel alten und neuen Testaments, welche Julius Schnorr von Carolsfeld vor zwei Jahrzehenden veranstaltet und damals mit begleitendem Texte des jetzigen Generalsuperintendenten von Reutlingen, Prälaten v. Merz, herausgegeben hat, nunmehr in ein vollständiges Buch der heiligen Schriften aufgenommen und je die Bilder an den bezüglichen Stellen eingerückt zu sehen. So eben ist hievon in Georg Wigand's Verlag in Leipzig das erste Heft mit der dazu wünschenswerthen typographischen Würde erschienen. Das Ganze soll in zehn Lieferungen vollendet werden, und wie das einzelne Heft auf 3 Mark (1 Thlr.), so die zehn Hefte auf 30 Mark (10 Thlr.) zu stehen kommen. Gegenüber der Verbreitung, welche in jüngster Zeit die Dore'sche Bibelillustration auch über Deutschland hin gefunden hat, ist es von besonderem

Werthe, daß neben der früher Cotta'schen, jetzt Brockhaus'schen Bibel, welche aus dem Zusammenwirken tüchtiger Künstler aus der Münchener Schule des Peter Cornelius entstanden ist und mit Recht sich eines weitreichenden Beifalls erfreut, eine eigene Ausgabe des heiligen Buches mit den Holzschnitten hervortrete, welche ein deutscher Meister von ebenso aufrichtiger evangelischer Frömmigkeit wie von reichem künstlerischem Geist und Gemüthe entworfen und in einheitlicher Stimmung durchgeführt hat. Wir brauchen zur Schilderung der hohen Eigenschaften dieses Bilderkreises nicht erst jetzt zu schreiten, nachdem der Jahrgang 1861 dieser Blätter mit eingehender Feder uns vorangegangen ist und seitdem das Schnorr'sche Bibelwerk sich diesseits und jenseits der deutschen Grenze allenthalben eingebürgert hat. Es ist auch kein Zweifel, daß in der jetzigen neuen Gestalt, Text und Bild, das alte Unternehmen seinen Absatz und Einfluß in christlichen Familien noch vermehren wird. G.

Geficktes Altartuch im Dom zu Brandenburg.

Unter den mittelalterlichen Kunstschatzen der hiesigen Domkirche befindet sich ein leinenes Altartuch mit Weißzeugstickerei, das, obgleich in ziemlich zerschliffenem und vernachlässigtem Zustande, wenigstens in Bezug auf die Stickereien noch leidlich erhalten ist und bei der außerordentlich geringen Anzahl erhaltener Exemplare dieser Art von Kunsttechnik des Mittelalters (Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie S. 102 macht deren nur drei zu Böhmen und Straubing namhaft, und Voß, Geschichte der liturgischen Gewänder 2c. Thl. III. S. 16 erwähnt nur zwei Reste zu Gladbach) bekannt zu werden verdient.

Es ist ein aus zwei mittelfeinen Leinwandstreifen von 30 resp. 45 Zoll rh. Breite zusammengefügtes Tuch von 13 Fuß Länge bei 6 $\frac{1}{4}$ Fuß Breite. Die Disposition der künstlerischen Verzierung läßt es, abgesehen von der Farbe, als völliges Analogon der von Voß a. a. O. S. 12 aus dem Schatzverzeichnisse der Kathedrale von Olmütz citirten *una pallia in cuius medio est rotha in qua est crucifixus et habet alios clipeos slaveos cum stellis et cum ymaginibus et ponitur super altare solum quando officiat Episcopus vel prelatus erscheinen*, und mag es wohl einst zu gleichem außerordentlichen Gebrauche bestimmt gewesen sein. Die ganze Fläche ist nämlich mit vier Reihen von je acht, etwa 16 Zoll rh. im Durchmesser haltenden, kreisrunden Medaillons (*clipei*) angefüllt, zwischen denen ein Ornament in Form eines mit romanisirendem Laubwerk verzierten vierstrahligen Sterns (*stellae*) regelmäßig wiederkehrt. Auf die mittelfsten vier Medaillons der beiden inneren Reihen aber ist ein größeres kreisrundes Medaillon aufgelegt, das mit den freibleibenden Segmenten jener einen großen Vierpaß (*rota*) bildet, in dessen Mitte sich die Darstellung des Gekreuzigten in der gewöhnlichen späteren eingeknickten Leibeshaltung mit Maria und Johannes zu beiden Seiten des Kreuzes befindet — auf dem *titulus* steht nur der Name IESVS in gothischen Majuskeln alterthümlicher Form, in denen auch sämmtliche übrigen, nur spärlich vorkommen-

den Inschriften ausgeführt sind, deren Orthographie von großer Unkenntniß des Lateinischen zeugt. In den vier Blättern des Vierpasses sind vier Brustbilder von Propheten angebracht, die mit der Hand auf den Crucifixus hinweisen und durch Beischrift ihrer Namen und Umschrift bezüglich der Bibelstellen bezeichnet sind. Es sind nämlich: links oben VSIA d. i. Jesaias mit der Umschrift OBLATVS. EST QVIA IPSE VOLVIT. aus Jes. 53 v. 7; rechts oben DAVID mit der Umschrift FODERVNT. MANS MEAS T PEDES MEO aus Psalm 22 v. 16; links unten IOB mit nicht zu entziffernder Umschrift; endlich rechts unten ABEVS — so ist geschrieben; wer damit gemeint sei, bleibe dahingestellt, da auch die Umschrift CORNVA IN MANIBR EIVS keinen Fingerzeig zur Ermittlung bietet.

Von den übrigen Medaillons enthalten zunächst elf die Vorgeschichte des Evangeliums bis zur Taufe, und zwar sind es unten in der linken Ecke anfangend in nach rechts fortlaufender und dann in der darüber befindlichen Reihe wieder von links nach rechts sich fortsetzender Reihenfolge: 1) die Verkündigung, 2) die Heimsuchung, 3) die Geburt, 4) die Hirten, 5) die h. drei Könige in Anbetung vor 6) Maria (ohne Krone) mit dem Kinde, 7) die Darstellung im Tempel, 8) der bethlehemitische Kindermord, 9) die Flucht nach Aegypten, 10) Jesus zwölf Jahre alt im Tempel, 11) die Taufe Christi. Die übrigen 17 Medaillons enthalten in gleichfalls von links nach rechts sich nach oben weiter entwickelnder Reihenfolge die Leidens- und Herrlichkeitsgeschichte, nämlich 12) das Abendmahl, 13) Judas — durch Beischrift bezeichnet — nimmt Geld von dem Hohenpriester, 14) Verrath des Judas, 15) Christus vor Pilatus, 16) die Verspottung, 17) die Geißelung — hier allein in der ganzen Reihe ist Christus ohne Kreuznimbus dargestellt —, 18) die Kreuztragung, 19) die Kreuzabnahme, 20) die Grablegung, 21) die Auferstehung, 22) Christus erscheint einem Jünger — sehr zerstört, könnte möglicherweise auch eine Auferweckung des Lazarus vorstellen —, 23) Thomas, 24) Noli me tangere, 25) Himmelfahrt, 26) die Seligen, denen Petrus die Thür des Himmelreichs aufschließt, 27) Christus als Weltrichter auf dem Regenbogen — sehr zerstört, nur der Regenbogen und die erhobene rechte Hand sind noch vorhanden — 28) die Verdammten, von einem Teufel an der Kette fortgeschleppt.

Sämmtliche Bilder sind in Bezug auf die Zahl der dargestellten Figuren möglichst compendiarisch, z. B. No. 8 zeigt nur zwei Krieger je ein Kind mordend und dabei eine klagende Frau, beim Abendmahl sind mit Einschluß des Judas, der den Bissen empfängt, nur sieben Jünger am Tische u. s. w. Die Zeichnung der Figuren ist meist sehr ungeschickt, ohne Kenntniß der Proportionen des menschlichen Körpers und des Faltenwurfs, von Gesichtsausdruck keine Spur, der Kopf des David könnte ebensogut einen Löwenkopf vorstellen sollen, bei den Thieren kann vollends nur errathen werden, was für welche eigentlich gemeint sind.

Die Stickerei ist durchgehends in Plattstich mit Reinenfadern ausgeführt; nur wo Metalle dargestellt werden sollen, namentlich in den Heiligenscheinen, sind die Fäden des Fonds gitterartig zusammengezogen und dann mit farbiger Seide umnäht, die aber jetzt so verschossen ist, daß die ursprünglichen Farben nicht mehr festzustellen sind. Die Fleischtheile sind durch einfach gradlinig nebeneinanderliegende Stiche dargestellt, Bart und Haare durch unregelmäßige Stiche, die einigermaßen

der Form der Lothen folgen, die Gewänder aber und das Fell der Thiere durch mannichfache mosaikartig zusammengesetzte Muster, die sich an die Contouren der Zeichnung und die Richtung der Falten nicht kehren, sondern in grader Linie dem Faden des Gewebes folgen, während die nothwendigsten Faltenlinien ebenso wie in den Fleischtheilen die Linien der Hauptmuskeln, Augen, Nasen u. s. w. durch Freilassen des Fonds in dieser gleichförmigen Masse ausgespart sind — in der Weise, wie sie auf dem von Bod a. a. O. Tafel III. publicirten Reste des Altartuches aus Gladbach nicht sehr deutlich zu ersehen ist. Sämmtliche die Medaillons umgebenden Kreise, die das Ganze einschließende Borte, sowie die sternartigen Ornamente sind ebenfalls aus solchen mannichfach wechselnden Mustern mosaikartig zusammengesetzt.

Die Formen der Schrift, Bekleidung und Bewaffnung, sowie der wenigen durchaus in romanischem Stile gehaltenen architektonischen Bestandtheile dürften die Entstehungszeit kaum später als ca. 1300 herabsetzen lassen.

Vorstehende Mittheilung erfolgt weniger in archäologischem Interesse; ein Recensent im Allgem. liter. Anzeiger bemerkte vor einiger Zeit ganz treffend, daß für Mittheilungen von lediglich archäologischem Werthe das Christl. Kunstblatt nicht die geeignete Stelle sei. Vielmehr möchte Einsender eine praktische Bemerkung daran knüpfen.

Die leinenen Altartücher werden nämlich heutzutage meist ziemlich schmucklos gehalten, auch wo man auf würdigen künstlerischen Schmuck des Altars bedacht ist. Man begnügt sich mit einem Spitzenbesatz, wenn gut gemeint von theuren ächten „Kirchenspitzen“, über deren kirchliche Unwürdigkeit das treffende Urtheil bei Bod a. a. O. S. 17 folgd. nachzulesen sich empfiehlt. Oder man begnügt sich mit einer Spruchborte oder einer Ornamentkante über dem Saum. Dies sogar principiell. Einsender erhielt einmal in Bezug hierauf von einer maßgebenden Persönlichkeit eines Paramenten-Vereins die sehr determinirte Abfertigung: „überhaupt wird die Altarplatte selbst niemals mit einer Sticerei verziert. Es gilt der Grundsatz: je näher dem Heiligthum, je einfacher.“ Das beschriebene Altartuch neben anderen — Bod a. a. O. S. 11 Anm. 2 bezeichnet die Verzierung auch der Mitte des Altartuches mit Sticereien als „nicht selten“ — beweist, daß diese Theorie von kirchlicher Stilgemäßheit wenigstens historisch keine Berechtigung hat. Es möchte sich nun allerdings nicht empfehlen, den auf der Altarplatte aufliegenden Theil des Altartuchs mit Figurensticereien zu versehen, einfach aus dem praktischen Grunde, weil sie dort nur von dem administirenden Geistlichen gesehen und durch die darauf gesetzten Leuchter, Crucifix, Agende und Abendmahlsgeräthe verdeckt werden würden. Wohl aber wäre der etwas breiter als gemeinhin üblich überzuschlappende Rand als eine sehr zweckmäßige Stelle für wahrhaft künstlerische Verzierung des Altartuchs zu bezeichnen, indem er eine breite gestickte Kante erhalten könnte, welche ähnlich dem beschriebenen Altartuche in ornamentumschlungenen Medaillons Scenen aus der Leidens- und Herrlichkeitsgeschichte vorführte, deren Reihenfolge sich etwa so vertheilen ließe, daß in der Mitte der Vorderseite die Kreuzigung stände, und zu ihr hin von der Brotsseite her die Scenen der Passion, von ihr aus nach der Kelchseite herum die Auferstehung u. s. w. sich entwickelten.

Würdigeres und Passenderes könnte dem Auge der Communicanten in unmittelbarer Nähe nicht dargeboten werden, um auch so das Gedächtniß des Todes und der Auferstehung des Herrn in ihnen lebendig zu machen. Für die Ausführung würde es sich empfehlen, von der Darstellungsweise unseres Tuches abzugehen und sich lediglich auf Contourenzeichnung durch Kettenstich in rother Seide, wie wir sie von den Bed'schen Mustern her gewöhnt sind, zu beschränken.

Brandenburg.

Wernicke.

Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst.

Von Dr. E. Gerlach in Dessau.

(Schluß.)

Vollendeter noch ist das zweite Bild dieser Art, welches aus der Periode herrührt, wo er vielfach mit Marcello Venusti zusammen arbeitete. Wie hier die störenden Nebenfiguren beseitigt sind, die Bildung und Gruppierung der Figuren womöglich noch vorzüglicher geworden ist, so ist auch das Motiv, obwohl gleicher Art, doch noch von höherem Werthe. Auch hier ist die Gefahr vorhanden, das Kind könne fallen, da es in ungewöhnlicher Lage wie im Spiele den Schlaf erhascht hat, und jede der umgebenden Figuren deutet, wie Grimm sagt, die bewachende Liebe in anderer Gestalt an. Maria, welche ihre Hand bereit hält, um bei der geringsten Bewegung des Kindes gleich zugreifen zu können, hat hier bereits nichts Amazonenhafte mehr; sie ist lauter Unschuld, Schönheit und Güte. Am bewunderungswürdigsten ist aber das schlafende Jesuskind selbst durch seine Bildung und Lage und durch die hier vorzugsweise hervortretende Meisterhaftigkeit der Zeichnung.

In diesen Bildern ist kein streng religiöses Motiv mehr vorhanden, denn nicht in dem Gefühle der Andacht und Anbetung vereinigt sich die Gruppe um ihren göttlichen Mittelpunkt, das Motiv der Gruppierung ist vielmehr in beiden Fällen ein dem gewöhnlichen Leben entnommenes. Aber dennoch ist hier mehr als bloß eine Mutter mit ihrem Kinde, obwohl auch dieser Gegenstand an sich schon höchst anziehend ist. Bei einem Genrebilde dieser Art aus dem Alltagsleben wäre eine gleiche Vereinigung von höchster Natürlichkeit, vollendetem Adel der Natur und idealer Schönheit nicht möglich, ganz abgesehen von der größern Freiheit in der Wahl des Kostüms, worauf doch in der Malerei ebenfalls Gewicht zu legen ist. Es ist klar, daß durch die Substituierung gewöhnlicher Menschen, mag die Mutter nun eine Bäuerin oder eine Fürstin sein, der Werth der Darstellung erhebliche Einbuße erleiden muß, daß conventionelles Wesen an die Stelle der reinen Natur, Zufälligkeiten und Unvollkommenheiten an Stelle der idealen Harmonie treten müssen, wie auch andrerseits, daß ein religiöses Andachtsbild nicht die gleiche reizvolle Anmuth, nicht die gleiche Verwendung genialer schönheitserfüllter Motive ertragen würde.

Unter den deutschen Malern ist bekanntlich Holbein, ehe er sich dem Porträt mit Vorliebe zuwendete, in gleicher Richtung thätig gewesen. Schon sein erstes

bekanntes Werk, das er als vierzehnjähriger Knabe schuf, das Christuskind zwischen Mutter und Großmutter, ist in diese Kategorie zu rechnen. „Es ist,“ wie Förster sagt, „nicht die Segnung, noch das Blättern im Gebetbuche, noch das Spiel mit dem Vogel oder einem Engel, was den Mensch gewordenen Christus beschäftigt, sondern er lernt gehen! und er thut seinen ersten Schritt mit solcher Sicherheit



und Festigkeit, daß der mütterliche und großmütterliche Beistand ganz überflüssig erscheint und nur da ist, damit wir Zeugen unserer Freude haben. Und doch ist noch ganz der Ernst, die Innigkeit und Wahrhaftigkeit, die Formstrenge der alten Kunst Herr im Bilde und in dem jugendlichen Meister.“ In seiner weltberühmten Dresdener Madonna geht er noch einen Schritt weiter, indem er an die Stelle des allgemein Menschlichen ein deutsch-nationales Element in die religiöse Dar-

stellung einführt. Der tiefe Eindruck des Bildes beruhet nicht zum geringsten Theile darauf, daß hier die schönsten Seiten des deutschen Wesens, diejenigen, auf denen zumeist die Kraft und die Zukunft der Nation beruhen, zum klassischen Ausdruck gebracht sind: bürgerliche Tüchtigkeit, inniges Familienleben, schlichte Religiosität, und in der Madonna mütterliche Tugend und echte Weiblichkeit nach deutschen Begriffen.

In solchen Darstellungen aus dem Menschenleben, die jedoch durch den darüber ergossenen religiösen Geist in eine ideale Sphäre gehoben sind, erreicht die christliche Kunst ihren Höhepunkt und kann sich auch in rein ästhetischer Hinsicht sehr wohl mit der Antike messen. Daß die so herrlich begonnene Entwicklung in Deutschland nicht zur vollen Entfaltung kam, und daß in Italien der glänzenden Blüthe ein ungewöhnlich rascher Verfall folgte, dies zeigt auf's neue, wie abhängig die Kunst von der Religion ist. In Deutschland waren es die langwierigen Religionskämpfe, welche der Kunstübung ein Ende machten, in Italien, das äußerlich die alte Glaubenseinheit bewahrte, blieb wenigstens das Verhältniß der Kunst zur Religion nicht mehr dasselbe. Die äußerliche Glaubenseinheit war doch nur die verhüllende Decke für die divergirendsten Bestrebungen, die sämmtlich gleich weit von der christlichen Wahrheit und, soweit sie in der Kunst sich geltend machten, auch von dem rechten Geiste der historischen Malerei sich entfernten. Auf der einen Seite ist es die Reaktion des Katholicismus gegen die Reformation, der religiöse Fanatismus, welcher im Jesuitenthum sich verkörperte, auf der andern Seite ein modernes Heidenthum, welches zwar äußerlich mit der Kirche nicht brach, im Herzen aber die griechischen Götter inbrünstiger verehrte als die christlichen Heiligen; und dem entsprechend zeigt sich in der Kunst theils eine forcirte Religiosität, die in verzückten Heiligengestalten gleichweit entfernt ist von der Anmuth Raphaels wie von der Glaubensstiefe der alten Meister, andrerseits ein Schwelgen in mythologischen Bildern nach dem Vorbilde und im Geiste Ovids. Zwar hat auch die Mythologie ihre poetische Wahrheit und ist deßhalb ebenso berechtigt wie die übrigen Erweiterungen, welche das Gebiet der malerischen Darstellung in damaliger Zeit erfuhr, wo die profane Historienmalerei, das Genre und die Landschaft bald nach einander sich Geltung verschafften. Man würde in dem Auftreten dieser Gattungen sogar eine Bereicherung der Kunst sehen müssen, da diese doch auch berufen ist das weltliche Leben zu schmücken, wenn nur nicht gleichzeitig ihre Hauptaufgabe, die religiöse Malerei, mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden wäre. Unter diesen besondern Umständen kommt jedoch das Auftreten der andern Gattungen einem Abfall von den echten Principien der Kunst sehr nahe, weniger veranlaßt freilich durch die Schuld der Maler, die eben leisteten, was unter solchen Verhältnissen zu leisten war, als durch die Ungunst der Zeiten. „Das Große und Vortreffliche in der Kunst kann,“ wie Klenze sagt, „nicht erreicht werden bei wechselnden Begriffen, Systemen und individuellen Bestrebungen in divergirender Richtung, sondern nur dann, wenn Jahrhunderte eine und dieselbe Grundidee, einen und denselben Weg verfolgen, und wenn diese Richtung eine rein menschliche und menschlichen Begriffen, Kräften und Gefühlen zusagende und angemessene ist.“

In den Zeiten, wo die Kunst ihren Gipfel entweder noch nicht erreicht oder

ihn bereits überschritten hatte, wiederholt sich die Erscheinung, daß diejenigen, welche sich des vorhandenen Mangels am klarsten bewußt waren, Abhülfe in der Nachahmung der Antike suchten. So ist es schon frühzeitig bei dem Bildhauer Niccolò Pisano der Fall, dann bei den Elzeviren, späterhin noch einmal bei Raphael Mengs. Da die Schwäche der Malerei am sichtbarsten in der Unvollkommenheit der Form hervortrat, so lag in der That der Gedanke sehr nahe, durch Verbindung des christlichen Geistes mit antiker Formenschönheit ein drittes Höheres zu erreichen, um so mehr, da in der Literatur eine solche Verbindung mit glücklichem Erfolge angestrebt worden ist. Weshalb in der Malerei das Resultat nicht dasselbe sein konnte, ergibt sich leicht aus dem bisher Dargelegten. Zwischen antiker und moderner Poesie ist kein ebenso tiefgreifender Unterschied; es ist die gleiche Kunst, es herrschen dieselben Stilgesetze hier wie dort. In der bildenden Kunst handelt es sich um die Verbindung heterogener Dinge, der antiken Plastik und der modernen Malerei, die in ihren Mitteln, ihrem Entwicklungsgange, ihren Stilgesetzen direkte Gegensätze bilden. Hier führt die Nachahmung fast mit Nothwendigkeit zu einer Verleugnung des malerischen Princip's. Die Erfahrung hat bestätigt, daß mit diesen Mitteln keine lebenswahren Gestalten geschaffen werden, nur mehr oder minder gut colorirte Statuen.

Ebenso wenig, als es gelingen wollte, der religiösen Malerei durch Nachahmung der Antike aufzuhelfen, kann der Versuch von Erfolg sein, sie durch Darstellungen aus der Profangeschichte zu ersetzen. Man hat wohl allen Ernstes vorgeschlagen, statt der, wie es heißt, bis zum Ueberdruß behandelten biblischen Geschichten lieber die großen Thaten der Nation zum Vorwurf zu wählen. Solche Vorschläge gehen wohl hauptsächlich von denen aus, die von der Kunst überhaupt keinen rechten Begriff haben. Eine Nationalgalerie nach französischem Muster, bestimmt, den militärischen Ruhm der Nation zu verewigen, möchte bei dem gesunden Sinne unseres Volkes wenig Beifall finden und zumal den Freunden der Kunst ziemlich nüchtern und langweilig vorkommen. Man nehme z. B. die Proklamirung des Kaiserreiches zu Versailles, jedenfalls eine der denkwürdigsten und bedeutungsvollsten Begebenheiten der deutschen Geschichte: gemalt wird daraus ein trockenes Ceremonienbild. Und was die kriegerischen Großthaten betrifft, so haben die Maler für deren Darstellung bisher immer nur zwei Schablonen gehabt: entweder hält im Vordergrunde der Feldherr mit seinem Stabe und im Hintergrunde bezeichnen etliche dunkle Streifen die marchirenden Bataillone, oder man sieht ein wüstes Handgemenge, das jeden beliebigen Kampf vorstellen kann, und wobei die Hauptpersonen, die commandirenden Feldherrn, schicklicher Weise gar nicht anzubringen sind. Eins so wenig wie das andere kann Anspruch darauf erheben, eine bestimmte Schlacht nach ihrer historischen Bedeutung wirkungsvoll wiederzugeben. Mit mehr Glück hat man Einzelheiten des Kriegslebens genreartig behandelt, nur fehlt hier wieder die welthistorische Bedeutung.

Damit soll nicht gelegnet werden, daß auch manche Begebenheiten der Profangeschichte würdig dargestellt werden können und dargestellt worden sind, nämlich von den großen Meistern, die ihren Geist an der Bibel genährt hatten. Denn hierin finden sich die echten Vorbilder des großen historischen Stils, die edle Sim-

plicität des Vortrags, die Zusammenfassung einer bedeutenden Volksgeschichte in den Rahmen einer übersichtlichen Familiengeschichte, die Darstellung weltbewegender Ereignisse auf engem Raume durch wenig handelnde Personen. In dieser Schule geübt mag die Malerei wohl auch mit Erfolg den Versuch machen, Begebenheiten der Profangeschichte mit gleicher Concentration und der gleichen grandiosen Einfachheit darzustellen, aber abgewendet von ihrem natürlichen Ausgangspunkte, der religiösen Kunst, wird sich die weltliche historische Malerei nicht aus der Trockenheit und Aermlichkeit erheben können. Vorbedeutend zeigt dies bereits die Kunst der Egyptianer, und nicht minder deutlich zeigen es manche moderne Leistungen, mögen diese auch in formaler Hinsicht weit über jene ersten Versuche erhaben sein.

Es ist wohl nicht zufällig, daß die Künstler des Mittelalters wie die Griechen sich wenig an Darstellungen aus der Profangeschichte versucht haben. Mangel an Patriotismus wird man den letztern wenigstens nicht vorwerfen können, für sie waren offenbar nur künstlerische Rücksichten maßgebend. In dem Wenigen, was von antiken Leistungen auf diesem Gebiete erhalten ist, zeigt sich übrigens ebenfalls, daß Homer's Vorbild, der mit poetischer Kraft den großen Nationalkrieg künstlerisch nach Raum und Zeit zu concentriren und durch wenige trefflich gruppirte Hauptpersonen darzustellen vermochte, auch hierin nicht ohne günstigen Einfluß geblieben ist. In dem Hauptstücke dieser Art, dem musivischen Gemälde der Schlacht von Iffus, ist mit erstaunlichem Geschick die ganze Schlacht „in der Spitze ihrer Entscheidung gefaßt“ und so zu sagen in einen einzigen Lanzenstoß zusammengedrängt. Man wird einwenden, die neuere Methode der Kriegsführung gestatte eine solche Darstellung gar nicht, da unsere Feldherrn nicht mehr, wie Alexander der Große, durch persönliche Tapferkeit die Entscheidung der Schlachten herbeiführen und herbeiführen können. Dies wäre dann nur ein Grund mehr, ein so undankbares Feld zu verlassen und sich nach vortheilhafteren Gegenständen umzusehen.

Man mag sich hinwenden, wohin man will, es werden sich auch heutzutage, und so lange es überhaupt noch ein Christenthum gibt, keine günstigeren Stoffe für die höhere Gattung der Malerei finden lassen, als die, welche in der Bibel enthalten sind. Die streng kirchliche Auffassung, wie sie bei den alten Italienern und den Altdeutschen herrscht, kann allerdings nicht mehr auf allgemeine Wirkung rechnen, namentlich nicht in protestantischen Kreisen, und es ist gewiß nicht zufällig, daß die hauptsächlichsten Vertreter einer derartigen Richtung ihren Uebertritt zum Katholicismus für nöthig hielten, wenn sie nicht schon von Hause aus Katholiken waren. Es ist ferner auch nicht ohne Grund, wenn man denselben Geist, den man an mittelalterlichen Werken mit aller Aufrichtigkeit bewundert, an Werken der Gegenwart nicht mit eben so günstigen Blicken betrachten mag. Das specifisch kirchliche Element, wie es in jenen alten Werken erscheint, war damals auch das allgemeine geistige Lebenselement, das man so unbefangen auf sich einwirken ließ, wie Licht und Luft. Diese naive Unbefangenheit fehlt jetzt überall, nicht nur bei den Gegnern der Kirche und den Gleichgiltigen, sondern nicht weniger auch bei den Vertheidigern des positiven Christenthums, denn sie ist nur möglich im Zustande des ungetrübten Friedens, nicht mitten im Kampfe. Was bei den alten Meistern den Eindruck des allgemein Sittigen hervorbringt, erscheint deßhalb bei den neuern

als Parteitendenz, und kann immer nur bei einem engeren Kreise auf unbedingten Beifall rechnen.

In ähnlicher Lage wie die Modernen befand sich bereits Rubens, und daraus erklärt sich die große Verschiedenheit seiner religiösen Bilder. Er ist wahr und eindringlich bei denjenigen Gegenständen, die eine einfach natürliche Auffassung gestatten, wo er den Ausdruck schlichter Frömmigkeit und ungekünstelter Empfindung anbringen kann, wie bei den heiligen Familien, der Heimkehr aus Egypten und ähnlichen Werken. Wo er aber seinen Stoffen eine strengkirchliche Färbung geben will und religiöse Ekstase schildert, wie z. B. in der heiligen Katharina, da verfällt er leicht in ein falsches Pathos und wird durch die offenkundige Unwahrheit der Empfindung geradezu abstoßend und widerwärtig. Hierin liegt, wie es scheint, ein sehr beachtenswerther Fingerzeig für die Neuern.

Wenn wir die Ursachen betrachten, welche die ehemalige Blüthezeit der christlichen Kunst und in unserm Jahrhundert den erneuten, aber leider nicht andauernden Aufschwung der deutschen Kunst herbeiführten, so können wir nicht bezweifeln, daß auch in der Zukunft das Heil der Kunst von der Erfüllung der gleichen Bedingungen abhängig bleiben wird. Ihr wichtigster Vorwurf wird immer die Darstellung religiöser, aber im menschlichen Sinne aufgefaßter Gegenstände sein, und, in nothwendiger Verbindung damit, die Darstellung der höchsten und reinsten Gefühle und Leidenschaften, zum Ausdruck gebracht an der rehabilitirten, zu idealer Höhe erhobenen Menschenatur. So sehr auch die jetzige Zerfahrenheit auf kirchlichem Gebiete die Aufgabe der religiösen Historienmalerei erschweren mag, für ausichtslos können wir ihre berechtigten Bestrebungen nicht halten, es müßte denn, wie es in Griechenland geschah, durch den Verfall und Untergang der Religion dem künstlerischen Schaffen sein natürlicher Boden dauernd entzogen werden.

Die Christus säule des h. Bernward.

Der in allen Wissenschaften jener Zeit auf der Domschule zu Hildesheim von seinem späteren Biographen, Meister Thangward, sorgfältig unterrichtete Bernward, welchen die Kaiserin Theophania ihrem verwaisten Sohne, dem Kaiser Otto III., zum Erzieher gegeben, hatte später kaum das ihm von seinem Zögling übertragene Staatsamt eines Kanzlers vom deutschen Reich niedergelegt, um der Berufung zum Bischof in Hildesheim Folge zu leisten, als er neben einer musterhaften Ausübung seiner kirchlichen Rechte und Pflichten insonderheit auch der Pflege heiliger Kunst in seiner Residenz und in dem weiten, ihm unterworfenen Gebiete oblag. Noch sind große und kleine Werke seiner Hand und Fürsorge vorhanden: die St. Michaeliskirche mit Kloster zu Hildesheim, welche zwei Thöre, zwei Kreuzschiffe und sechs Thürme bekam, in unsern Tagen von Hase aus Hannover wenigstens theilweise wiederhergestellt und der evangelischen Martini-Gemeinde von Hildesheim zum Gebrauch überlassen worden ist; ein kolossales Crucifix im Braunschweiger

Dom; ein kreuzförmiger goldener Reliquienschrein und zwei Leuchter von Metallguß in der Hildesheimer Magdalenenkirche und eine goldene Patene, die sich im Welfenschatze befinden soll, ein silbernes Crucifix und die eiserne Thüre mit acht Relief-tafeln, welche zur Hälfte Darstellungen der alt- und neutestamentlichen Geschichte darstellen, im Hildesheimer Dom, sowie die im dortigen Domhof aufgestellte Christus-säule, über welche so eben eine archäologische Abhandlung von E. D. Winder*) mit Zeichnungen von Fr. Eltermann erschienen ist.

Diese Säule stand ursprünglich hinter dem Kreuzaltar im östlichen Chor der Michaeliskirche und blieb daselbst bis zum Jahre 1544 unversehrt. In diesem Jahre wurde sie von den Protestanten, welche sich schon im vorhergehenden Jahr in den Besitz der Kirche gesetzt hatten, des eiserne Crucifixus, welcher auf ihr stand, beraubt. Hundert Jahre später riß man den Ostchor ab, nahm das Capital der Säule zum Glockenguß und gab der Säule einen hölzernen Aufsatz. 1723 wurde die Säule umgestürzt, 1737 nach der Rathswage geschafft, 1760 nach Hannover, der Centner zu 30 Thalern, verkauft. Sie wurde jedoch nicht abgeliefert, weil die Aebte von St. Michael sich an den Fürstbischof von Hildesheim und an den deutschen Kaiser Karl VI. nicht ohne Erfolg um Schutz für das Heiligthum gewendet hatten. In der Michaeliskirche versteckt, trat sie unter der hannöverschen Regierung aus ihrem Schlupfwinkel hervor und erhielt in der Mitte des Domhofes ihren nunmehrigen Platz. Auf Antrag des Domkapitels hat die jetzige Regierung die Mittel zur Herstellung eines neuen Capitals bewilligt, welches der Bildhauer Rüsthardt von Hildesheim entworfen hat und dessen Modell vorerst im Gypsabguß aufgesetzt worden ist. Für die Vollendung des Ganzen bleibt es dann immerhin wünschenswerth, daß auch wieder ein Kreuz, etwa nach dem Vorbilde der Trierer Kreuzsäule, deren Vorder- und Seitenansicht die erste Tafel unsrer Schrift außer dem neuen Capital zur Anschauung bringt, das Denkmal kröne.

Die Säule, welche gegenwärtig einen modernen steinernen Unterbau von 8 Fuß Höhe hat, ist hohl und mißt bis an's Capital 14 Fuß 6 Zoll. An jeder Ecke der quadraten Plinthe saß anfänglich eine 7 1/2 Zoll hohe Menschenfigur mit strömender Urne, ohne Zweifel die vier Paradiesesflüsse bedeutend. Von diesen Figuren ist nur noch eine einzige ganz vorhanden. Von der auf der Plinthe ruhenden attischen Basis steigt der runde, 6 Fuß 4 Zoll im Umfang haltende Schaft empor. Um ihn winden sich von unten nach oben in achtmaliger Drehung nach links 28 Scenen aus dem Leben des Herrn. Die Reihe der Darstellungen beginnt mit der Taufe Christi und schließt mit seinem Einzug in Jerusalem. Die Form und Anordnung der Säule hat Bischof Bernward ohne Zweifel in Rom bei seinem längeren dortigen Aufenthalt im Anfange des 11. Jahrhunderts durch den Anblick der dortigen Trajans- und Antoninsäulen empfangen.

Die einander folgenden, je und je durch einen Baum oder ein Bauwerk von einander getrennten Bilder sind:

1. Die Taufe Christi im Jordan, welcher nach antiker Weise durch den Fluß-gott vergegenwärtigt wird;

*) Hildesheim, bei August Sax. 1874. S. 20 in gr. Quart mit 4 Bildertafeln.

2. die Versuchung, worin der Teufel eine kleine nackte menschenähnliche Gestalt mit Klauenfuß und dem Ansatze eines Schweifes aber ungehört ist;
3. die Berufung des Petrus und Andreas zur Jüngerschaft;
4. dergleichen die Berufung des Johannes und Jacobus;
5. die Hochzeit von Kana;
6. wahrscheinlich die Heilung eines Aussätzigen;
7. Aussendung der Apostel;
8. Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen;
9. der Täufer den Herodes wegen des Herodias tadelnd;
10. Gefangennehmung und 11. Enthauptung des Johannes;
12. Heilung des blutflüssigen Weibes;
13. wahrscheinlich Blindenheilung (nicht Rangstreit der Jünger);
14. Jesus mit der Ehebrecherin;
15. Auferweckung des Jünglings von Nain;
16. Verkürzung Christi auf dem Berge;
17. wahrscheinlich Bitte des Vaters, daß Jesus seinen mondlichtigen Sohn heile;
18. und 19. die Parabel vom reichen Mann und Lazarus;
20. Zachäus auf dem Feigenbaum;
21. Verfluchung des unfruchtbaren Feigenbaums;
22. Heilung zweier Blinden;
23. Jesus mit Petrus auf dem Meer;
24. Speisung der Fünftausende;
25. und 26. Auferweckung des Lazarus;
27. Salbung in Bethanien;
28. Einzug Christi in Jerusalem.

Die plastische Arbeit an der Säule zeigt einen Fortschritt über die Composition und Behandlung der früher entstandenen Broncefiguren Bernwards hinaus. Obwohl auch hier die Figuren ungelent und steif erscheinen, so ist doch das eigenthümliche Bestreben, das Relief nur am unteren Theile des Körpers festzuhalten, die obere Hälfte aber rund hervortreten zu lassen. Es bilden sich Gruppen, an welchen es auf den Thürflügeln noch fehlt, und über die anderen Gestalten ragt diejenige des Heilands im Kreuznimbus durch ihre Größe hervor. Die Bäume, welche die eine Scene von der anderen trennen, haben entweder eine pilzartige schuppige Krone, die oben mit einem Knopfe schließt, oder sie haben schlaffe Akanthusblätter; öfters sind Zweige abgehauen. Die Thürme sind schlank, meist vieredig und haben ein spitz zulaufendes, mit einem Knopf schließendes Dach. Man bemerkt auch Ziegel auf den Dächern, und an einem Thor eisernen Beschlag, an den Mauerwänden architektonischen Schmuck. Vergleichen stimmt mit den Angaben der alten Vita Bernwardi zusammen, daß er Ziegel eigener Erfindung brennen, verschiedene Bauwerke auführen, rothe und weiße Steine vermischen und musivische Malereien fertigen ließ. Die Säule hat nackte und bekleidete Figuren; unter jenen sind Christus bei seiner Taufe, der Teufel bei der Versuchung, der Jüngling von Nain, Lazarus im Sarge. Die Kleidung der Männer aus dem Volke besteht aus einem bis an's Knie reichenden Rock mit engen Ärmeln; bisweilen ein Gürtel;

die Beine in engen Hosen oder Strümpfen; etlichemal beschuht. Auch kommen die Beinbinden vor, welche im 11. Jahrhundert aufhörten. Vornehme tragen Schuhe, die lange Tunica und einen Mantel. So ist auch Christus gekleidet, nur daß dem Mantel die Agraffe fehlt. Derselbe hat stets bloße Füße und trägt ein langes, meistens gescheiteltes Haar und einen Voll-, meistens auch Schnurrbart. Die Kleidung der Frauen ist eine Tunica mit langen engen Ärmeln, darüber ein bequemes Obergewand, mit weiten Ärmeln, bis zu den Füßen herab, Kopf und Hals in einen mantelähnlich herabwallenden Schleier gehüllt. Fürstliche Personen tragen einen Keif oder Diadem.

Die von dem Verfasser seinem Texte beigegebenen Bilder sind von dem Hildesheimer Historienmaler Fr. Eltermann nach dem Gypsabguß der Säule, welche der Bildhauer Küsthardt gefertigt, aus nächster Nähe gezeichnet worden und haben dadurch den Vorzug der Treue vor den Tafeln des i. J. 1840 erschienenen Krugs'schen Buches. Die Eltermann'schen Zeichnungen wurden von dem Photographen Büttner in Hildesheim copirt, in dem photographischen Abdruck mit Copirtinte nachgezogen und auf den Stein abgepreßt. G.

Von dem Gold- und Metallschmuck des Königs der Wiedertäufer zu Münster.

Ein Magister Kerffenbroich hat zwischen den Jahren 1566 und 1573 ein merkwürdiges Manuscript über das Reich der Anabaptisten aufgesetzt*), worin Johann von Leiden mit seinem Hofhalt geschildert wird. „Es war nicht genug, daß er viele Bedienten hatte und mit einem sehr großen Haufen derselben umgeben war, sondern es kam nun auch darauf an, daß er selbst königlich ausfah und einen königlichen Schmuck trug. Deshalb ließ er sich vor allen Dingen zwei Kronen aus dem feinsten Golde verfertigen, die mit Edelsteinen besetzt waren, und wovon die eine nur mit einigen Thürmen nach Art der Königskrone ausgeziert war, die andere aber war nach Art der Kaiserkrone gebildet. Denn außer dem Ring hatte dieselbe auch goldene Platten, welche über dem Haupte zusammengingen und ein Kreuz vorstellten, übrigens aber mit so vieler Kunst und Geschicklichkeit ausgearbeitet waren, daß der Fleiß und die Arbeit weit höher zu schätzen waren als die Materie, woraus sie bestand. Daher stellte er sich nun vor, daß er nicht nur ein Königreich und einen Theil der Welt, sondern sogar die ganze Welt zu beherrschen, mithin eine Monarchie und Herrschaft über alle Königreiche bekommen werde. — Er hing auch eine goldene Kette um den Hals, an welcher eine goldene Kugel von mittelmäßiger Größe, die die Welt vorstellte, herabhing, und durch welche zwei umgekehrte Schwerter, nämlich das eine von Gold und das andere von Silber,

*) Anabaptistici furoris Monasterium inclitum Westphaliae metropolim evertentis historica narratio, autore Hermanno a Kerssenbroich, artium magistro ac LL. ecclesiae S. Pauli gymnasiarcha. Eine deutsche Uebersetzung ist 1771 erschienen.

gingen. Zwischen den beiden Handgriffen der Schwerter, welche oben auf der Fläche der Kugel waren, stand ein goldenes Kreuz und dabei waren diese Worte geschrieben: Ein König der Gerechtigkeit überall. Unterdessen ist er damit nicht zufrieden gewesen, sondern hat auch noch sehr schwere Ketten, die reich mit Edelsteinen besetzt waren, oben um die Griffe der Schwerter herumwickeln lassen, und dadurch den Werth und den Glanz derselben außerordentlich erhöht. An die Seite hat er ein Kriegsschwert mit einer ganz goldenen Scheide gehängt und aus dem nämlichen Metall Sporen machen lassen und dieselben an seinen Füßen getragen. Das königliche Scepter hat er ebenfalls mit goldenen Ketten unwickeln lassen und so viele goldene und mit Edelsteinen besetzte Ringe an den Fingern getragen, daß dieselben vor schwerer Menge ganz starr und steif wurden; insbesondere trug er an dem Zeigefinger einen Ring, der aus gebiegenem rheinischem Golde verfertigt war, damit er nämlich durch den täglichen Gebrauch nicht möchte abgenutzt werden, welcher zweiundzwanzig Goldgulden schwer und oben mit einer Platte versehen war, durch welche zwei Schwerter gingen, und in einem doppelten Ring diese Umschrift hatte: „de Koning in dem nyen Tempel foret dit vor ein Exempel.“ — Diesen Finger-ring erhielt nach Eroberung der Stadt Münster Eberhard von Elen von dem Fürsten (a principe — wohl Philipp von Hessen?) zum Geschenk und vermachte ihn dem Rathe der Stadt, welcher diese historische Reliquie später an den aus Italien gekommenen Goldschmied David Knop verkaufte. Andre jener goldenen Ketten werden in Privatfamilien Münsters aufbewahrt; eine befindet sich im Besitze des Grafen von Merfeld. — „Uebrigens kam des Königes Kleidung mit seinen anderen Zierrathen überein; sein Staat war prächtiger als eines Königs und er konnte ihn nach seinem Wohlgefallen verändern, indem er bald ein scharlachenes bald ein härigtes und knöpfiges, bald ein schwarz sammetnes oder damastenes, bald ein gewirktes und mit Spitzen und Fransen besetztes, bald ein purpurnes und mit Gold und Silber durchwirktes, bald aber auch ein seidenes und an den Ärmeln und vorn mit goldenen Schleifen, auch anderen Zierrathen besetztes, sehr selten aber ein wollesenes Kleid anhatte und so sich unter den Leuten sehen ließ. Das königliche Gefolge und die Trabanten hatten hellblaue und rothe Kleider an, an deren Rockärmel die Welt auf der einen Seite in einem Bilde vorgestellt war, durch welches zwei Schwerter gingen und zwischen deren Handgriffen ein Kreuz angebracht war; im Uebrigen hatte ein jeder Hofbediente, so, wie es sein Stand und Titel mit sich brachte, eben als ob er auf eine Schaubühne gehen und daselbst seine Person vorstellen wollte, sich eine Kleidung ausgesonnen. Die zwölf Ältesten und Propheten, welche bei der vorigen Regierungsform die höchste Gewalt hatten, gingen ganz schlecht gekleidet; nunmehr aber sah es ganz anders aus. Denn da man Gold und Silber, es mochte solches den Bürgern oder der Stadt zugehören, wie auch die heiligen und gestickten, seidenen und purpurnen und alle andere Zierrathen, welche dem Gottesdienste gewidmet waren, aus den Kirchen genommen und an sich gezogen, auch alles Andere, so der Stadt und den Bürgern zugehörte, sich unterthänig gemacht und sogar die, die sich widersetzen und den Unfug nicht länger ausstehen und ertragen wollten, um das Leben gebracht hatte, so hat man sich nach eigenem Wohlgefallen, ohnerachtet es von Anderen mit saurer Mühe war erworben worden,

damit aufgepuſet und geziert.“ Vorſtehenden Auszug aus der alten Handſchrift Perſenbroich's verdanken wir einem intereſſanten Aufſaß im 3. Heſte des 10. Bandes der v. Böhmer'schen Zeiſchrift für bildende Kunſt, worin J. B. Nordhoff die Künſtlerfamilie Knop zu Münſter beſpricht.

Chronik.

Baukunſt. Der Kreuzgang des Münſters zu Baſel iſt in ſeiner urſprünglichen Geſtalt wiederhergeſtellt. In den darüberliegenden Räumlichkeiten iſt eine mittelalterliche Sammlung, welche Director Profeſſor M. Heyne leiſtet, aufgeſtellt; dieſelbe wird von Woche zu Woche durch wichtige Denkmale der Vergangenheit bereichert.

Malerei. Des i. J. 1870 verſtorbenen Friedrich Overbeck ſekte Compoſitionen, Eigenthum des Biſchofs Stroßmair und zur Ausfühung in deſſen neuerbauten Domkirche in Diaſowar beſtimmt, waren in Wien während der jüngſten großen Ausſtellung zu ſehen. Es ſind zwölf Kartons, vier derſelben bilden die Entwürfe für die Zwickel der Pendentifs der Kuppel, zu deren Gegenſtand in gewohnter Weiſe die Evangelisten gewählt worden ſind. Acht Kartons (2' 10" breit, 3' 6" hoch) behandeln in fortlaufender Reihenfolge die Geſchichte des heil. Petrus: die Berufung, das Paſce oves, Chriſtus auf den Wellen wandelnd, Petrus am Feuer im Hofe des Gerichtshauſes, Pfingſtefeſt, Krankenheilung an der Tempelſchwelle durch Petrus und Johannes, Befreiung aus dem Gefängniß und, worin ſich dem Biſtlichen die Legende anreicht, Petri Kreuzigung. Außerdem iſt eine mit Bleiſtift in Contouren ausgeführte Zeichnung des jüngſten Gerichts von Overbeck zu erwähnen.

Die berühmten Freſken der Magliana, des Landhauſes der Päpſte Julius II. und Leo X., welche 1869 von dem franzöſiſchen Ingenieur Dudy nach Paris gebracht wurden, ſind für die Summe von 206,500 Francs Eigenthum des franzöſiſchen Staats geworden. Die vornehmſte derſelben ſtellt den die Welt ſegnenden Gottvater dar.

In Leipzig hat die von A. Schulze geleitete junge Glasmalereianſtalt, von welcher zuerſt die drei Chorfenſter der Thonbergkirche daſelbſt und die Fenſter anderer Kirchen zu Altenburg, Jena, Würzen und Leipzig ausgegangen ſind, nunmehr die neue Kirche von Gohlis, eine Stifung des Hrn. Verham zur Erinnerung an ſeinen im letzten Kriege gefallenen Sohn, mit ſieben Glasgemälden für den Chor verſehen, zu welchem die Kartons von dem jeßigen Director der Leipziger Kunſtademie, L. Ripper, herühren. Jedes Fenſter enthält in überlebensgroßen Maße eine Geſtalt des Neuen Teſtaments, in der Mitte den Heiland mit dem Friedensgruße, zu ſeinen Seiten Petrus und Paulus, weiterhin die vier Evangelisten. Dabei wurde nach mittelalterlichen Vorbildern nur das ſtarke engliſche Kathedralglas verwendet, welches ſchon in der Maſſe gefärbt iſt. Für jede Farbe wurde ein beſonderes Stück Glas genommen, welches, mit dem nächſten durch einen Bleiſtreifen verbunden, gleich einer Moſaik das Bild hervorbrachte, während alle Malereien, welche zur Abſchattirung, ferner zur Zeichnung der Geſichter, Hände, Füße u. ſ. w. nöthig ſind, mittelſt Feuers eingebrannt wurden. Dieſe Methode verbürgt eine größere Dauer gegenüber den Witterungseinflüſſen und gibt dem Glas einen das Licht dämpfenden Schein, der jedoch zugleich die Gluth der Farben erhöht.

Paul Thumann in Weimar hat die Trauung Luthers mit Katharina von Bora durch ſeinen Freund Melancthon (?) in Gegenwart weniger Zeugen in einem Gemälde ausgeführt, welches in der Ausſtellung des Münchener Kunſtvereins Aufſehen erregt und Beifall gefunden hat. Daſſelbe iſt Eigenthum der Verbindung für hiſtoriſche Kunſt.

Neurolog. In ſeiner Vaterſtadt Danzig, wo er am 5. Mai 1801 geboren war, eines Kaufmanns Sohn, verſchied der Director der dortigen Kunſtſchule, Johann Carl Schulz,

am 12. Juni 1873. Am 31. Dec. 1872 hatte er in Folge einer im Oktober 1870 erlittenen Lähmung der rechten Hand Amt und Arbeit niedergelegt. Er war ein Schüler von Duaglio in München und hervorragender Architekturmaler, auch Stecher mit der Radirnadel. Seine Ansichten, äußere und innere, des Mailänder Doms, des Straßburger und Ulmer Münsters, der neuen Berliner Werderischen Kirche, des Schlosses Marienburg sind weit bekannt und finden sich theilweise in den königlichen Schlössern und im Nationalmuseum zu Berlin.

Am 25. Juli 1873 entschlief zu Köln in Folge einer Herzkrankheit der Kaufmann Franz Xaver Franken, welcher durch seine autographisch vervielfältigten Aufnahmen der Kirchen Kölns und anderer rheinischer Bauwerke, sowie durch seine lebhaft, anregende Theilnahme an den Bestrebungen in der Baukunst weithin bekannt worden.

Am 23. Juli 1873 starb in Paris der Historienmaler Louis Charles Auguste Couder, einer der Veteranen der französischen Schule, 1789 geboren, Zögling von David und Regnault. 1817 gewann er mit dem Gemälde „Der Levite in Ephraim“, das in das Museum des Luxembourgs aufgenommen wurde, den ersten Preis. In München widmete er sich eine Zeitlang dem Studium der Freskomalerei, die er dann in Pariser Kirchen zur Anwendung brachte. So malte er in S. Gervais den h. Ambrosius, welcher dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche verwehrt; in Notre-Dame de Lorette die Steinigung des Stephanus; in der Madeleine das Gastmahl des Pharisäers; in S. Germain l'Auxerrois verschiedene biblische Gegenstände.

Der nordamerikanische Bildhauer Hiram Powers ist im 68. Lebensjahre am 27. Juni 1873 zu Florenz gestorben, wo er sich in der zweiten Hälfte seines Lebens aufhielt. Seine Erstlingsarbeit, eine Statue der Eva, erntete das Lob Thorwaldsens. Unter seinen Statuen befindet sich diejenige Washingtons. In seiner Jugend war er Uhrmacherlehrling gewesen.

Der Kupferstecher Joseph Keller, dessen weitberühmte Blätter die Raphaelische Disputa im Vatikan und die Madonna del Sisto in Dresden sind, hat, kurze Zeit nachdem er das letztere Werk vollendet, am 30. Mai 1873 einer Lungenlähmung erliegen müssen. Geboren war er im Merz 1815 zu Linz am Rhein, begann in Bonn seine Studien als Künstler, siedelte mit 20 Jahren nach Düsseldorf über, wo sein Talent sich unter dem Einfluß der Meister der dortigen Akademie ausbildete und wo ihm 1839 der erledigte Lehrstuhl des Kupferstichs übertragen wurde.

In der Nacht vom 15. zum 16. Juni 1873 setzte Hofrath Dr. Albert von Zahn, Mitglied der kgl. Sächsischen Generaldirektion der Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden, auf der Durchreise nach Wien in Marienbad seinem Leben ein plötzliches Ziel. Er war am 10. April 1836 in Leipzig geboren, in Düsseldorf zum Maler gebildet, aber später für theoretische und kritische Studien im Gebiete der alten und neuen Kunst entschieden. Nervös von Natur, durch anstrengendes Arbeiten aufgeregt, that er den unseligen Schritt, der auch für die Kunstwissenschaft bei dem seltenen Talent, Wissen und Urtheil des jungen Mannes als ein großer Verlust erscheint. Er war verlobt und zum Besuche bei seiner Braut, als er über sie und sich solches Verhängniß brachte.

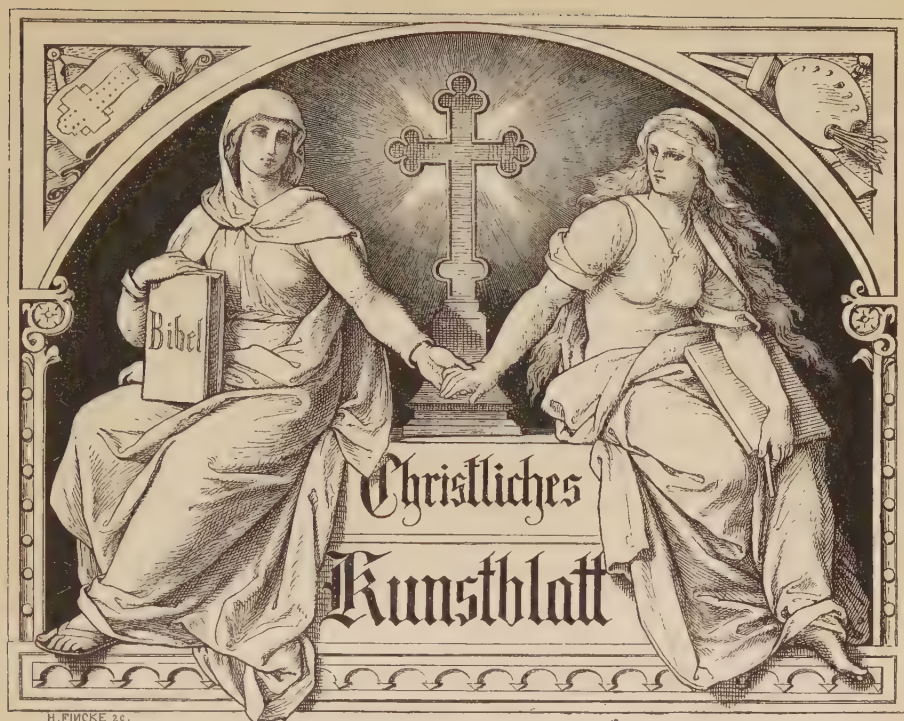
25 Confirmationscheine

mit sorgfältig ausgewählten Inschriften und symbolischer Randverzierung
in kirchlichem Stil.

Preis à Heft (25 Blätter in Umschlag) 1 Mark 50 Pf. = 15 Sgr. Erschienen
Ende Februar d. J. Bestellungen (durch Postkarte) werden möglichst bald erbeten
durch

Mieste
an der Berlin-Lehrter Bahn.

Ad. M. Hildebrandt,
Archäolog.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2, 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Führich's Psalter.

Das Neueste und Trefflichste in religiöser Illustration bietet uns das bei Alphons Dürer in Leipzig in Großquart erschienene Werk:

Der Psalter. Alfio's Uebersetzung. Mit Originalzeichnungen von Joseph Ritter von Führich. In Holzschnitt ausgeführt von Kaspar Wertel.

Der an der Schwelle des 19. Jahrhunderts in Böhmen geborene Meister hat sich in seiner Jugend der Genossenschaft der sogen. Klosterbrüder zu Rom angeschlossen und in die Wärme und Innigkeit der damals wiedererwachenden christlichen Malerei eingelebt, ohne den Einseitigkeiten, welche man einem guten Theil der nazarenischen Schule zum Vorwurfe machen kann, zu verfallen. Bis in ein hohes Alter hat er sich die Eigenschaften wahrer Empfindung und eines an den Mustern der Raphaelischen Zeit gebildeten hohen und edeln Stils bewahrt. Er ist in un-

feren Tagen, worin die Kunstpflege sich überwiegend einer trockenen Zeitgeschichte und der Wiedergabe des ordinären und gemeinen Lebens zuwendet, einer der Wenigen, welche seit dem Hingange von Cornelius und Schnorr der höchsten Aufgabe ihres Talents treu bleiben und zur Erbauung und Erquickung Aller, die den Glauben an eine christliche Kunst noch nicht verloren haben, ihr Charisma immer auf's Neue bekunden. Dies erweist sich uns eben an Führic's Psalter. Derselbe hat 24 Psalmen durch Zeichnungen, vier davon je auf zwei Blättern, veranschaulicht und überdem zur Einleitung des ganzen Unternehmens zwei Darstellungen geliefert, wovon die eine den harfenspielenden Engel auf dem Adler sich vom Rauchaltar zwischen den Tafeln des Gesetzes und der Rolle des Evangeliums empor schwingen, die andere den König David am geklüfteten Vorhang in's Allerheiligste aus der Hand des vor ihm knieenden Assaph eine Psalmschrift hinnehmen läßt. Es begreift sich, daß der Künstler mit Vorliebe sich den Messianischen Psalmen widmet. Er wählt aber auch den großen Bußpsalm (51), den Hirsch am Wasserbrunnen (42), die herrliche Naturscene des Sonnenaufgangs (104) u. a. m. Zum Erhebendsten ist immer zu rechnen, wenn das Bild neutestamentlicher Geschichten aus dem Rahmen alttestamentlicher Strophen sich entfaltet. Wir weisen zunächst auf den 41. Psalm mit dem Mannalese, auf den 72. mit dem Zug der heiligen drei Könige gen Bethlehem, auf den 80. mit der Vision des Paulus und dem Gefängniß des Petrus hin. Diese Neigung und Gabe Führic's, das Christliche im Vorchristlichen wahrzunehmen, erinnert uns an den Wittenberger Reformator, der schon vor dem Jahre seiner Reformation sein theologisches Lehramt eben mit der Erklärung des Psalters begann und indem er die Hymnen Davids und Assaphs auslegte, das ganze Christenthum und die Glaubensgerechtigkeit hineinzulegen verstand.

Es ist freilich für uns Protestanten zu bedauern, daß diese Bilder einer Uebersetzung der Bibel beigegeben sind, welche zwar gewiß das Verdienst des Fleißes und der Deutlichkeit hat, aber mit dem Psalter unseres Luther an Schwung und Tiefe, an Kraft und Wohlklang nicht von ferne zu vergleichen ist. Ein einigermaßen störender weiterer Umstand ist, daß die Zählung der Allioli'schen Psalmen der Vulgata nicht dem Urtexte folgt, welchen Luther wiederhergestellt hat. Für Viele mag auch die spezifisch mittelalterliche Auffassung der christlichen Thatfachen, Lehren und Gebräuche anstößig sein, sofern z. B. in der lieblichen und lebensvollen Composition des Mannalese der Regen der Gottesgabe aus den Wolken fällt, über welchen zwischen Cherubim in der Monstranz die geweihte Hostie schwebt, oder wenn die Aufforderung zum Lobe Gottes im letzten Psalm durch eine Procession von Mönchen bethätigt wird, und Aehnliches mehr. Aber diese confessionellen Züge sind mit einer solchen Unbefangenheit behandelt, und das Ganze ist so von dem Hauche frommer Andacht durchweht, daß es dem offenen und billigen Sinne nicht schwer fällt, sich in den schönen Bildern zurechtzufinden und das Rechte, Reine, Innerliche der Gottesfurcht und des Christenglaubens, welches den Aufrichtigen in allen Bekenntnissen gemeinsam ist, herauszufühlen.

Wir erwähnen zum Schlusse, daß der Holzschnitt Vertels mit gewohnter Meisterschaft sich der Linienführung des Originals anschließt und den Charakter der Zeichnung bis in ihre zärteren Partien verfolgt.

Mittelalterliche Bilderkelche*).

Von der Form des Abendmahlskelches ist früher in diesen Blättern (1860 No. 9—11) die Rede gewesen und es wird gestattet sein, darauf zurückzuweisen. Nur Eins sei nochmals betont, das nämlich, daß, abgesehen von dem sonstigen rechten Ebenmaß der Verhältnisse, hier wie allermwärts als schön nur die Form gelten kann, in welcher sich der Gegenstand, insbesondere das Geräth sofort dem Auge als das darstellt, was es ist, und als dem Zwecke entsprechend, dem es dienen soll. Wahrheit ist die erste Bedingung der Schönheit und diese beruht in der richtigen Konstruktion, wovon früher gehandelt worden ist. Ein verständnißvoll construirter Kelch wird bei übrigens sorgfältiger Ausführung auch ohne alle weitere Verzierung schön sein, während die reichste Verzierung unschöne Formen nicht zu verdecken vermag. Gleichwohl ist es nicht mehr als billig, daß, wie man zu diesem vornehmsten Gefäße des christlichen Kultus die edelsten Stoffe verwendet, auch die dekorative Kunst ihr Bestes dabei zu thun gesucht hat. Alle einzelnen Zweige der Goldschmiedekunst haben gleichsam gewetteifert, zur Ausschmückung des Kelches das Ihre beizutragen. Als das Einfachste dürfte die Gravirung und das Niello gelten, weil hierbei die Form ganz unberührt bleibt. Ihnen schließt sich das aus der Masse selbst herausgearbeitete ciselirte Ornament an. Dagegen erscheint das Auflegen von gegossenen, getriebenen, geprägten Verzierungen, zu denen auch noch das Filigran hinzukommt, schon anspruchsvoller, möglicherweise nicht unbedenklich. Farbenschmuck bringen gefasste Edelsteine, Perlen, Korallen und das Email, welches die Vertiefungen und Zellen erfüllt und über die Flächen sich ausbreitet.

Das Ornament hat von allen einzelnen Theilen des Kelches Besitz genommen. Die größte und geeignetste Fläche bot ihm der mit Recht weit ausladende Fuß dar. Als in der gothischen Periode der früher kreisrunde Fuß aus Kreissegmenten konstruirt wurde, so daß er eine vier-, fünf-, sechs-, achtblättrige Rose bildete, so waren damit einzelne Compartimente gegeben, innerhalb derer das Ornament sich zu entwickeln hatte, und die Theilungszahl blieb nicht ohne Einfluß auf die Wahl des Ornaments. Von dem Fuße stieg dieses aufwärts in den sich erhebenden Ständer. Auch die Röhre (der stylus) und die sie ober- und unterhalb des Knaufes umschließenden Ringe wurden Gegenstand ziervoller Bildungen. Insbesondere aber gilt dies von dem Knauf (dem nodus). In der romanischen Periode, wo man ihn noch als eine reine oder auch als eine gedrückte Kugel bildete, beschränkte man sich darauf, ihn mit zierlichem Rankenwerk zu umspinnen, wie dies z. B. sehr schön an einem Kelche im Baseler Domschatz (jetzt im Alterthums-museum befindlich), sowie an dem Kelche in der Apostelkirche in Köln der Fall ist. Als der Knauf später nach der den ganzen Aufbau des Kelches beherrschenden Zahl

*) Wer diesen Gegenstand im archäologischen Interesse weiter verfolgen will, findet in Otte's Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie 4. Aufl. reiches Material in knapper Zusammenstellung. In der vorliegenden kleinen Abhandlung sind nur solche Kelche berücksichtigt, welche der Verfasser entweder im Original oder in Gypsabgüssen selbst gesehen und eingehend untersucht hat.

eingeschnitten und zerlegt wurde und daraus cylindrische oder prismatische Stäbe (rotuli) herauswuchsen, so war damit ein Anlaß zu den mannigfaltigsten Bildungen gegeben und es boten insbesondere die runden oder rautenförmigen Schilder dieser Stäbe kleine Flächen zu hervortretenden Verzierungen. Selbst über den Becher (die cuppa) und bis an dessen äußersten Rand erstreckte sich das Ornament, und es gibt Kelche, an denen auch nicht ein leeres Plätzchen übrig geblieben ist.

Damit war freilich des Guten bereits zu viel geschehen. Diese reichen Prachtkelche von bewunderungswürdiger Arbeit erscheinen leicht schwerfällig und überladen, das Profil verschwindet unter der Last der aufgelegten Verzierungen und der Kelch fängt an unschön zu werden, weil er unverkennbar unpraktisch wird. Dafür zwei Beispiele. Der berühmte Bernwardskelch in Hildesheim, ein Pontificalkelch von meisterhafter Arbeit, ist abgesehen von dem figuralen Schmuck, auf den wir später zu sprechen kommen, wie am Rande des Fußes so am Rande des Bechers so dicht mit Filigranarbeit und gefassten Edelsteinen besetzt, daß es unmöglich sein würde, daraus zu trinken, wenn nicht der Künstler diese reiche Einfassung durch einen Kreisausschnitt unterbrochen und so eine freie Stelle geschaffen hätte, an welcher der Becher zum Mund geführt werden kann. Das ist aber ein unschöner Nothbehelf. In anderer Weise hat die Spätgothik das Bedürfniß aus den Augen gesetzt. Es ist als eine Verirrung derselben anerkannt, daß sie die architektonischen Formen auch auf solche Gegenstände übertragen hat, welche anders behandelt sein wollen. Wenn dieser Mißgriff in vielen Fällen durch die anzuerkennende Zierlichkeit dieser Formen verdeckt wird, so springt er dagegen bei dem Kelche in Folge der dadurch entstandenen, im eigentlichen Sinne des Worts handgreiflichen Unbequemlichkeit in die Augen. Wer soll einen solchen mit Krabben, Pfeilern, Fialen und Spitzgiebeln besetzten Kelch längere Zeit in den Händen führen? Dessen nicht zu gedenken, daß diese freistehenden zarten Spigen und Zäckchen bei einem in stetem Gebrauch stehenden Geräth doch gar zu leicht der Beschädigung ausgesetzt sind und auch die Reinhaltung erschweren. Wir mögen daher solche Prachtkelche als Meisterstücke der Goldschmiedekunst bewundern, als Vorbilder werden wir sie nicht betrachten dürfen.

Sehen wir nun auf die Art des Ornaments, so finden wir das aus der Pflanzenwelt entlehnte häufig und mannichfaltig mit viel Glück verwendet (z. B. sehr schön an einem romanischen Kelche des h. Anno zu Emmerich), zumeist ohne ersichtlich symbolische Bedeutung. Im Gegentheil kommen Thiergestalten nur als Symbole, nie zu rein dekorativem Zwecke vor. Ich erinnere mich nur einer Ausnahme an einem der Marienkirche zu Zwidau zugehörigen Kelche, wo unter dem Fuße zierliche Eidechsen hervorhuschen. Rein geometrisches Ornament kommt mehrfach vor, architektonisches nicht minder, früherhin in Verbindung mit anderem und am rechten Orte verwendet, in spätgothischer Zeit, wie eben bemerkt, in ziemlich aufdringlicher und sehr unzweckmäßiger Weise. Wir wollen uns hier ausschließlich mit dem figuralen Ornamente, mit den sogenannten Bilderkelchen (calices imaginati), wie sie um deswillen genannt worden sind, beschäftigen. Manche von ihnen sind zugleich Schriftkelche (calices literati) und die auf den Spruchbändern stehenden Schriften (häufig leoninische Verse) enthalten

dann eine Deutung des Bildwerks oder beziehen sich doch auf das Sacrament, für welches der Kelch bestimmt ist.

Die reichsten Bilderkelche gehören der älteren Zeit an. Sie sind sicher nach bestimmten Angaben und künstlerischen Entwürfen gearbeitet. Später hielten sich die Goldschmiede vielfach an ältere Vorbilder, benutzten auch wohl vorhandene Formen, und es kehren daher dieselben Verzierungen häufig wieder oder haben doch ein conventionelles Gepräge. Sehen wir uns zweie der älteren Bilderkelche genauer an.

Nachdem von dem Archivar des Klosters Kremsmünster (in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale Bd. IV. S. 169 f.) schlagend nachgewiesen ist, daß der dort aufbewahrte, aus dem 8. Jahrhundert stammende „Thassilokelch“ oder „Stifterbecher“ kein liturgisches Gefäß ist, sondern ein canonisches Maas der in der Regel des h. Benedict angedeuteten Weinportion, haben wir als die ältesten Bilderkelche in Deutschland neben dem Bernwardskelch in Hildesheim die beiden Hentkelche anzusehen, welche in der Abtei Wilten bei Innsbruck der eine, im Schatze des Stifts St. Peter in Salzburg der andere aufbewahrt werden, der erstere inschriftlich dem 9. Decennium des 12. Jahrhunderts, der letztere dem 13. Jahrhundert angehörig. Dieser hat bei einer Höhe von 24 Ctm. und einem Durchmesser des Fußes von 21½ Ctm. eine halbkugelige*) Cuppa von 20 Ctm. Durchmesser. Auf dem kreisrunden, am Rande mit Edelsteinen besetzten Fuße sind zwölf umgestülzte, nach dem Rnauf zu strahlenförmig zusammenlaufende Bögen aufgelegt, von welchen die in Relief ausgeführten Brustbilder von zwölf männlichen Gestalten mit Palmen in den Händen eingerahmt werden. Wir haben uns unter ihnen wohl sicher die zwölf Apostel zu denken und es darf uns in dieser Zeit nicht befremden, daß ihnen die später nicht leicht fehlenden Attribute nicht beigegeben sind. (Auffallend ist nur, daß Einer unter ihnen die Spitze, im Mittelalter die Juden charakterisirende Mütze trägt.) Mit diesen zwölf Figuren correspondiren zwölf andere auf der unteren Hälfte der Cuppa unter aufrechtstehenden Bögen, welche theils aufwärts schauen, theils mit erhobener Hand aufwärts weisen. Einer trägt eine Krone, jedenfalls David. Daß diese Figuren die Väter, Propheten und Könige darstellen sollen und daß das Ganze gleichsam eine Versinnlichung des Wortes Christi ist: „Selig sind die Augen, die da sehen, das ihr sehet! denn ich sage euch: Viele Propheten und Könige wollten sehen“ u. s. w. (Luk. 10, 23 f.), bestätigt das am Rande angebrachte Spruchband mit den Versen:

Praescia priscorum suspirant vota virorum;
Ut sacer hic sanguis restauret quod negat anguis.

*) Wenn Otte in dem Handbuche S. 164 von einer „vasenförmigen, in geschwungenem Profil ausgebauchten Cuppa“ spricht, so ist das nur halb wahr: in den vorhandenen Photographien und Abbildungen erscheint sie allerdings so; aber bei Besichtigung wird man finden, daß wir eine vollständig als Halbkugel getriebene Cuppa vor uns haben, welche nur in Folge der auf der untern Hälfte aufgelegten erhabenen Figuren von Außen geschweift erscheint. Diese Wirkung mag aber wohl von dem Meister beabsichtigt sein und die antitifizirenden Hentel nehmen ganz zu der auf diese Weise bewirkten Vasenform.

Zu Deutsch etwa:

Ahnend seufzet darnach der alten Väter Verlangen,
Daß dies heilige Blut den Schaden der Schlange ersehe.

Auch eine Andeutung der Schlange fehlt nicht: der zwischen Fuß und Cuppa befindliche Knauf, aus einer Krystallkugel bestehend, wird nach unten durch ein Perlband, oben durch hervorragende Schlangenköpfe eingefasst. Zwischen den Figuren des Bechers und dem Spruchbande am Rande befindet sich noch ein Zierband, dessen Charaktere an kufische Inschriften erinnern und auch längere Zeit, aber fälschlich für eine solche gehalten worden sind.

Es dürfte von Interesse sein, auch eine Beschreibung der dazu gehörigen Patena beizufügen, da es nicht leicht noch eine so reich verzierte geben dürfte. Die eingravirten Sprüche und Verzierungen bestehen aus sechs concentrischen Kreisen, in deren Mittelpunkt das Gotteslamm mit dem Kreuznimbus und der Siegesfahne. Dies wird von einem nielirten Inschriftstreifen umschlossen mit dem Vers:

Peccati morbis hoc agno solvitur orbis.

Hierauf folgt ein etwas breiterer Streifen, der als Abendmahlstisch benutzt ist, auf welchem Brode in verschiedenen Formen und Fragmenten liegen. Wieder ein nielirter Inschriftstreifen mit den Worten:

Mors est indignis haec coena salusque benignis.

Qui carnem nudam malus accipis adspice Judam.

Nun kommt ein breiter als dreizehnblättrige Rose behandelter Kreis: unter dem Rundbogen Christus mit den zwölf Aposteln. Die von lockenartigen Verzierungen eingefassten Gestalten sind in lebhafter Bewegung wie auf dem Abendmahl des Leonardo, in dem Momente des Fragens: „Herr, bin ich's?“ Judas taucht mit Christus zusammen über den Spruchrand hinüber in ein Gefäß. Abermals ein Inschriftstreifen mit den Versen:

Haec du[o]dena cohors fit hoc in munere concors.

Hic pia vita datur tetra mors hoc pane fugatur.

Pectore tractatur quod visu rite negatur.

Est caro non panis qua mens reparetur inanis.

Zuletzt noch ein Ornamental-Streifen mit scheinbar kufischen Charakteren, unterbrochen von vier Engelbüsten.

Als ein zweites hervorragendes Beispiel eines Bilderkelchs führen wir den schon erwähnten Bernwardskelch in Hildesheim vor, ebenfalls der romanischen Periode angehörig (B. Bernward † 1157) und selbst noch etwas älter als die genannten Henckelke.

An ihm finden wir zuerst und zwar in der trefflichen Arbeit, welche alle Werke Bernwards auszeichnen, Darstellungen aus dem Leben des Herrn, wie sie später so vielfach wiederkehren und fast stehend werden, nur daß sie hier, was sonst selten vorkommen wird, von Parallelbildern aus dem Alten Testament begleitet werden. An dem Becher befinden sich in vier größeren, den Verhältnissen des nicht hohen, aber weit ausladenden Kelches entsprechenden Medaillons die Verkündigung, Geburt, Kreuzigung und Auferstehung des Herrn, in einer Auffassung, wie sie von da ab vielfach vorkommt und später durch die xylographischen Darstellungen

der Biblia pauperum fixirt worden ist. Ihnen entsprechen auf dem Fuße des Kelches vier alttestamentliche Bilder, deren typische Bedeutung außer Frage steht, wenn sie auch nicht gerade im Einzelnen scharf mit den erstgenannten parallelisirt werden können. Es sind folgende: 1. Melchisedek mit Brod und Wein. 2. Moses, den Juden die eiserne Schlange zeigend. 3. Aaron, mit der grünen Ruthe in der rechten, dem Mannafrüglein in der linken Hand. Das vierte Medaillon zeigt eine heldenhafte Gestalt zwischen Thürmen und einem ausgehobenen Thorflügel durchschreitend. Ich halte sie, andern Deutungen gegenüber, für Simson, das Thor von Gaza öffnend, und sehe darin einen Typus Christi, der durch des Grabes Thor brach. (Einen Typus der jungfräulichen Geburt Christi zu finden würde mehr im Sinne der späteren marianischen Typologie sein.) Die typische Beziehung der drei ersten Darstellungen auf die großen Thatfachen der Erlösung ist allgemein bekannt.

Von da ab finden wir dieselben vier neuteamentlichen Bilder sehr häufig auf dem Fuße der Kelche und zwar, was die drei ersten betrifft, immer in gleicher Auffassung und nur die Auferstehung insoweit verschieden, daß das einermal die Auferstehung Christi selbst, ein andermal die Verkündigung derselben durch den Engel an die Frauen dargestellt wird. An den romanischen Kelchen der Apostelkirche zu Köln und der Kirche zu Frankenberg in Sachsen stehen zwischen diesen vier Bildern die Evangelistensymbole, und auch in der Folgezeit begegnen wir ihnen öfters, wenn auch mit einigen Variationen. In einem schönen frühgothischen Kelche der Hofkirche zu Dresden z. B. kommt die Anbetung der Weisen, das Abendmahl und die Geißelung hinzu und es fehlt die Auferstehung. Ganz abweichend ist ein auch sonst origineller Kelch, der Kirche zu Colditz in Sachsen angehört, mit starken romanischen Reminiscenzen: er hat auf dem Fuße drei Schildereien, welche den erniedrigten, und drei, welche den erhöhten Heiland darstellen, nämlich die Geißelung, die Kreuztragung, die Kreuzigung und: Christus aus dem Grabe aufstehend mit der Siegesfahne, Christus auf dem Regenbogen thronend, die Füße auf einem kleinern Bogen, quer hinter seinem Haupte das Schwert, mit dem Lilienstengel und noch einmal Christus mit der Siegesfahne, das A und O zur Seite. (Wie soll man sich wohl dieses letzte Bild deuten, ohne eine Tautologie anzunehmen?) — Eine ungewöhnliche Variation zeigt auch ein frühgothischer Kelch der St. Johanniskirche in Nürnberg: auf dem runden Fuß finden sich vier, mit durchleuchtendem Email überzogene Gravirungen, darstellend die Geburt, Kreuzigung, Auferstehung Christi und — den Tod der Maria.

Nächst den Darstellungen aus dem Leben des Herrn sind es vornehmlich die Bildnisse seiner vorerwählten Zeugen, der Apostel oder der Evangelisten, womit die mittelalterlichen Kelche geschmückt sind. Die ersteren fanden ihrer Zahl wegen nur auf größeren Kelchen Raum und man benutzte dafür den Rand des Bechers. Hier finden sie sich unter Bogenstellungen und mit den Attributen versehen auf dem mehrerwähnten romanischen Kelche der Apostelkirche zu Köln eingravirt, ebenso auf dem oben erwähnten Kelche von Emmerich.

Ungleich häufiger als die der Apostel sind die Darstellungen der vier Evangelisten; doch sind mir wenigstens nur einmal die Figuren derselben begegnet, sonst

sind es immer die bekannten symbolischen Gestalten, welche aus dem Gesicht des Hesekiel entlehnt sind. Jene Ausnahme bildet ein kleiner, zierlicher, noch entschieden romanisirender Kelch der Stadtkirche zu Dippoldiswalde in Sachsen. Der kreisrunde Fuß trägt vier Medaillons von getriebener Arbeit: einen Crucifixus als Signaculum und die vier Evangelisten, an Pulten sitzend und durch Spruchbänder gekennzeichnet; nur Johannes hat auch noch den Adler neben sich. Die vier Evangelistensymbole werden auf die verschiedenste Weise am Fuße und auf den Schildern des Rodus angebracht und, wo die Gestalt des Kelchs eine andere Zahl als vier erfordert, ergänzt. Es würde zu weit führen, das Alles einzeln zu exemplificiren; darum nur so viel. Zuweilen wird nur als fünftes Medaillon ein Crucifixus oder das Lamm mit der Siegesfahne eingefügt, oder es wird, um die Sechstheilung hervorzubringen, dem Signaculum gegenüber das Wappen des Donators angebracht. Der vorerwähnte Goldiger Kelch nimmt, um die sechs Schilder des Rodus zu füllen, das agnus Dei und den Pelican zu Hilfe (zugleich ein Beispiel von sonst nicht häufigen anderweiten symbolischen Darstellungen). Bei vorhandener Achteilung ergibt sich als einfachste Lösung eine Abwechselung der vorgenannten vier biblischen Scenen mit den Evangelistensymbolen. Wir werden zum Schluß noch ein Beispiel dafür anführen.

(Schluß folgt.)

Pompejana.

I.

Zu den interessantesten und gleichzeitig zweifellosen monumentalen Beweisen für die frühe Ausbreitung des Christenthums gehört ein vor einem Decennium in Pompeji entdecktes Gemälde, dessen Entzifferung zwar nur theilweise gelungen ist, in welchem aber der Name der Christen deutlich zu lesen ist. Die Inschrift besteht aus sechs Zeilen, von denen die drei ersten nur noch die Schlußworte aufweisen, welche sinnlos bleiben. Die vierte Zeile hingegen enthält die deutlich geschriebenen Worte:

... AUDI CHRISTIANO

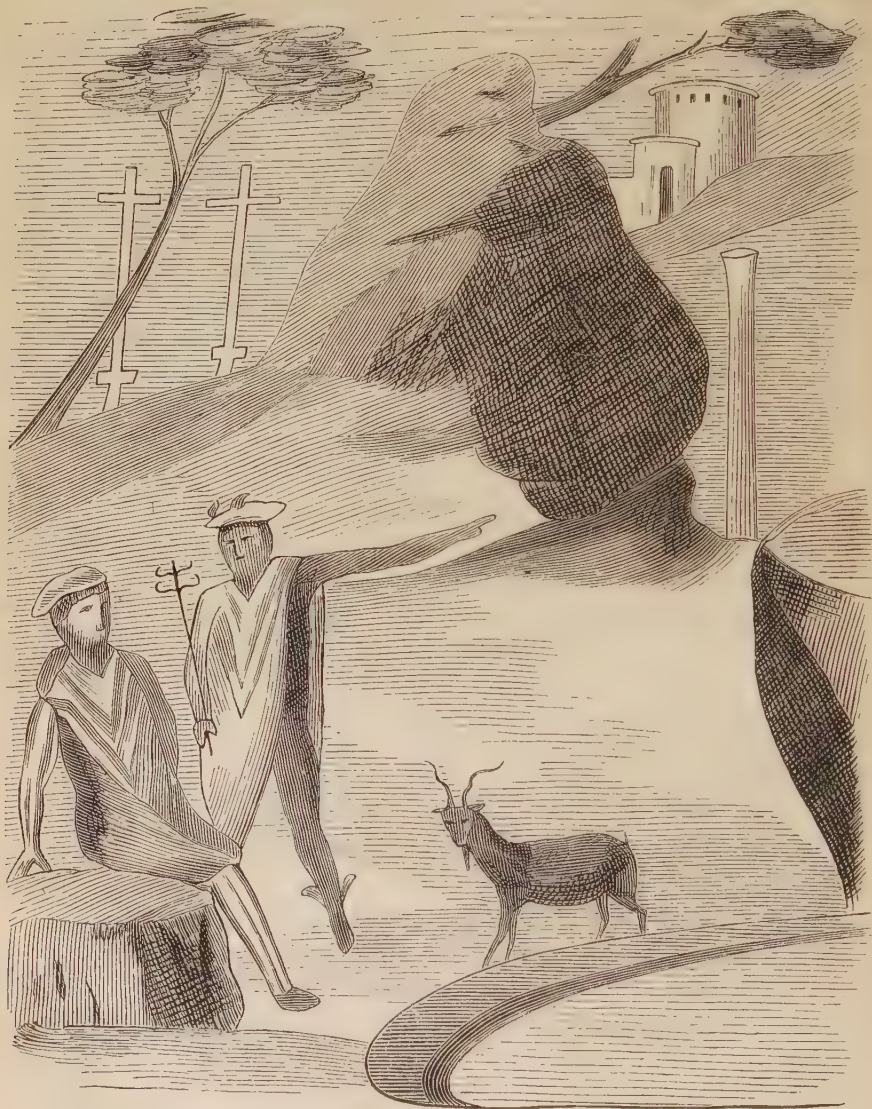
„höre die Christen“. In der folgenden Zeile ist nur das Wort *sevos* = *saevos*, wüthende, arge, verständlich, während die letzte eine Datumsangabe zu enthalten scheint. Das Gemälde fand sich in einem großen Zimmer in der an den Stabianer Thermen gelegenen Straße und war flüchtig und leicht mit Kohle ausgeführt, so daß es im Laufe der Zeit leider zu Grunde ging, doch ist uns ein Facsimile desselben in de Rossi, *Bullet. di Archeol. christ.* 1864, No. 9, erhalten.

Als der Apostel Paulus auf seiner Reise nach Rom im Jahre 60 nach dem nur 40 Kilometer von Pompeji entfernten Puteoli kam, fand er, wie die Apostelgeschichte (28, 13 f.) berichtet, daselbst „Brüder, welche ihn baten sieben Tage zu bleiben.“ Hatte also der christliche Glaube schon vor der Ankunft des Apostels dort festen Fuß gefaßt, so kann uns bei dem unglaublich schnellen Lauf, welchen das Christenthum durch die Welt nahm, die Bekanntschaft desselben in dem neunzehn Jahre später verschütteten Pompeji nicht Wunder nehmen. Gegenwärtig ist erst ein Drittheil der Stadt ausgegraben und so wäre es wohl möglich, daß die Folgezeit noch weitere Bestätigungen dieser Thatsache zu Tage förderte. Diese Ausgrabungen werden gegenwärtig mit größerer Umsicht und systematischer als früher betrieben, so daß die Resultate der letzten Jahre weit günstiger ausgefallen sind, als die des vorangegangenen Jahrhunderts. Kürzlich von mir in Pompeji angestellte Nachforschungen nach weiteren Bezugnahmen auf das Christenthum, besonders unter den neuerdings ausgegrabenen Monumenten, sind nicht ganz erfolglos geblieben. Unter dem bildnerischen Schmucke der Häuser fand ich an drei Stellen Monumente, deren Bezug auf das Christenthum in zwei Fällen zwar problematisch bleibt, in einem dritten aber mir ganz unzweifelhaft scheint. In den beiden ersten Fällen handelt es sich um eine Zimmeraus schmückung, die von Christen selbst herkommen könnte. In dem Vicolo del balcone pensile fand ich eine einfache nur von der Straße aus zugängliche Schlafkammer von nur 2 Meter 19 Cm. Länge und 2 M. 43 Cm. Breite, welche über dem gemauerten Bett an der Rückwand in primitiver Zeichnung, dunkelroth gemalt, drei Symbole: einen Kranz, eine Palme und ein Schiff aufweist. Palme und Schiff finden sich auch anderweitig, erstere als Siegeszeichen, aber alle drei sind gleichzeitig frühchristliche Symbole, und daß sie als letztere hier leichter zu erklären wären, dafür spricht außer der Zusammenstellung, deren Erklärung im andern Falle schwieriger wäre, die große Armlichkeit dieses Raumes. Eine noch direktere Beziehung scheint die ebenso flüchtige gleich ärmliche Verzierung eines nicht größeren Raumes, eines Verkaufslokales in dem Vicolo degli Scheletri, aufzuweisen. Die größte Wandfläche ist hier senkrecht in drei Theile durch einen einfachen Ornamentstreifen getheilt. Der erste Theil enthält eine Taube mit einem Blatt, der zweite einen Palmzweig, über dem ein nicht näher zu erkennendes Thier steht und daneben findet sich der beistehend abgebildete kleinere Palmzweig, dessen unteres Ende in ein Monogramm, scheinbar des Namens Christi, ausläuft. Doch läßt sich hier, wie gesagt, nur die Wahrscheinlichkeit christlichen Ursprunges behaupten.



Anders verhält es sich mit dem dritten Monument, das freilich nicht von Christen selbst herrühren kann, sondern vielmehr in ähnlicher Weise wie das bekannte Spottcrucifix aus den palatinischen Kasernen in Rom eine Verhöhnung des Christenthums enthält. Das neuerdings ausgegrabene Gehäus der Strada Stabiana und des Vicolo del Panatiere (Regio VII, Insula II, No. 14) hat in der Mitte der linken Wand seines Tablinum die so überaus häufige Darstellung des Parisurtheils und zwar in einer auch anderweitig vorkommenden durchaus freien genrehaften Composition. Auch ist die Ausführung des 60 Cm. hohen und 58 Cm. breiten

Fresko's nicht eben als sorgfältig zu bezeichnen. Wir theilen beifolgend nur die linke Hälfte des noch nicht publicirten Bildes mit als den für unsern Zweck allein in Betracht kommenden Theil. Den Vordergrund des Bildes nimmt ein ovales Wasserbassin ein, welches von Ziegen umstellt ist, dem Weidevieh des zur Linken



auf einem Felsblock sitzenden, in phrygische Tracht gekleideten Paris. Diese Tracht besteht in einer braun und gelb gestreiften Bein- und Armbekleidung und in einem grünen bis an die Knie reichenden Ueberwurf. Mütze und Fußbekleidung sind von derselben Farbe. Paris zur Seite ist als eben angekommen der Götterbote Merkur dargestellt, nur mit einem blauen Mantel bekleidet, auf dem Kopf den besflügelten Hut, den Petasos, an den Füßen die Flügelschuhe, in der Rechten den schlangen-

umwundenen Heroldsstab, Caduceus. Mit der Linken weist der Gott nach den auf der rechten Seite des Bildes auf einem Felsvorsprung stehenden halbbeleideten Göttinnen Juno, Minerva und Venus und fordert so den in nachdenklicher Stellung weilenden Paris zur Fällung des Urtheiles auf. Den Hintergrund des Bildes bildet zunächst zur Rechten der Göttinnen eine castellartige Architektur. In der Mitte erhebt sich das Terrain zu einem felsartigen Hügel, während über den beiden Personen des Vordergrunds unter einem überhängenden Baume der Horizont sich erweitert. In diesem freien Raume finden wir nun die überraschende Darstellung zweier von der blauen Luft in weiß sich abhebender großer Kreuze. Was haben diese Kreuze in diesem Bilde zu bedeuten? Man könnte versucht sein, sie für ein müßiges Beiwerk zu erklären. Die Kreuzigung war eine nicht seltene, die schimpflichste Bestrafung der Sklaven und darum konnte auch ihr Vorkommen nichts ungewöhnliches sein. Aber diese Erklärung kann hier nicht genügen. Was sollte in einem Bilde, welches das Urtheil über das göttliche Ideal der Schönheit darstellt, die Erinnerung an die Tortur gemeiner verachteter Menschen? Bei dieser Erklärung können die Kreuze auf den Beschauer nur den Eindruck ärgerlicher Störung — und das kann nimmermehr die Absicht des Malers gewesen sein — hervorrufen. Ganz anders verhält sich aber die Sache, wenn wir die lichtweißen Kreuze als Symbol des Christenthums fassen. Nur in diesem Falle ist die Absicht des Künstlers in seiner Darstellung von Kreuzen auf gerade diesem Bilde verständlich. In den Kreuzen wollte er andeuten, daß, während er mit der ganzen antiken Welt das höchste Ideal der Schönheit unter den Göttinnen des Olymp sucht, gleichzeitig gewisse Menschen, die Christen, ihr Ideal, ihr Höchstes mit einem Kreuze in Verbindung bringen. Daß er aber zwei, nicht ein oder drei Kreuze darstellte, hat durchaus nichts auf sich, wenn man erwägt, wie durch und durch oberflächlich selbst bei gleichzeitigen Schriftstellern die Kenntniß des Christenthums war, und wenn man bedenkt, daß es hier dem Künstler für seinen speciellen Zweck durchaus nur auf eine Andeutung allgemeiner Art ankommen konnte. Ist jenes nun die Absicht des Künstlers gewesen, so hatte er in der Darstellung des Kreuzes ein zur Belebung und Hervorhebung seiner Idee sehr passend scheinendes wirksames Mittel des Contrastes gefunden. Auch läßt es der scharfe durch alle Lebensverhältnisse sich durchziehende Gegensatz, in welchem Christen und Heiden in der ersten Zeit standen, nicht befremdlich erscheinen, daß derselbe in einem gleichzeitigen Bilde, dessen Gegenstand das Gebiet jenes Gegensatzes streift, vielleicht noch veranlaßt durch einen besonderen äußern Grund, seinen Ausdruck fand.

Louise Seidler.

Das Bild einer edlen feinen Künstlerin ist dem nachwachsenden Geschlecht in sorgfältiger Zusammenstellung seiner vielseitig ansprechenden Züge aufbewahrt, und in diesem einzelnen Bilde ist zugleich die Geschichte ihrer merkwürdigen Zeit mit

den bedeutungsvollsten Persönlichkeiten auf dem Gebiete der Literatur und Kunst im Laufe der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts dem Auge des Lesers vorgeführt worden. Wir meinen das bei Wilhelm Herz in Berlin so eben erschienene Buch: „Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler (geboren zu Jena 1786, gestorben zu Weimar 1866). Aus handschriftlichem Nachlaß zusammengestellt und bearbeitet von Hermann Uhde.“ Das Christliche Kunstblatt darf an dem Inhalt dieser mehrfach interessanten Schrift nicht vorübergehen.

Louise Seidler war die Tochter des Universitätskallmeisters in Jena. Bei unbemittelten Familienverhältnissen zur Vorbereitung für den Beruf einer Erzieherin bestimmt, entwickelte sie durch ein angeborenes Talent und unter begünstigenden Umständen die Neigung zur Kunst. Sie durfte bald in Dresden die Gallerie benützen und sich unter der Leitung Vogels, unter dem Einfluß Gerhard von Kügelgen's ausbilden. Die Huld Carl August's von Weimar gewährte ihr ein Stipendium, ihre Studien zuerst in München, dann in Rom fortzusetzen, von wo sie auch Neapel und Florenz zu gewinnreichem Aufenthalt besuchte. 1823 in die Heimath zurückgekehrt, widmete sie sich zuerst in Jena ihrem gealterten verwittweten Vater und ging dann nach Weimar, wo sie Lehrerin der sächsischen Prinzessinnen, darunter der jetzigen deutschen Kaiserin wurde, und als Hofmalerin mit großherzoglicher Pension nebst freier Wohnung im sog. Jägerhause Zeichnungsunterricht erteilte und das Custodenamt der damals unter demselben Dache befindlichen Sammlung von Kunstwerken übte. In ihrer Jugend, nach der Katastrophe von Jena, wo das Schloß in Jena, in welchem die Familie Seidler wohnen durfte, zum Lazareth eingerichtet worden war, hatte ein dort längere Zeit in seinem Berufe festgehaltener französischer Militärarzt die Hausgenossen kennen und ihre heranblühende Tochter lieben gelernt, und vor seinem Scheiden war die Verlobung gefeiert worden. Aber den Bräutigam raffte der spanische Krieg dahin, in dessen unglücklichem Verlauf er den Fahnen Napoleons hatte folgen müssen. Der Schmerz um dieses Geschick zieht sich durch das lange Leben der erst in ihrem 80sten Jahre heimgegangenen Jungfrau hin, deren persönliche Anmuth, sittliche Lauterkeit, vielseitige Bildung und ebenso warmer und inniger als unbefangener und duldsamer religiöser Sinn sich musterhaft und wohlthuend in den verschiedenen Lebenskreisen, mit welchen sie diesseits und jenseits der Alpen in Berührung trat, bewähren sollte.

Die Künstlerin hatte sich zunächst und mit Erfolg der Pastellmalerei gewidmet, später aber auch im Delbilde sich Übung und Beifall erworben. Ihr erster Lehrer im Zeichnen war der nach längerem Aufenthalt aus Italien zurückgekehrte Bildhauer Professor Döll in Gotha gewesen, wo Louise Seidler sich mehrere Jahre im Stieler'schen Pensionat befand. Ihr erstes Altarbild war eine Stiftung Göthe's an die Rochuskapelle zu Bingen, welche damals — 1816 — renovirt wurde. Den Entwurf zu dem Gemälde hat der Freund Göthe's, Hofrath Meyer, geliefert. Der Heilige war, wie der Stifter selbst es beschreibt, als Jüngling dargestellt, der seinem verödeten Palast den Rücken wendet. Die Pilgerkleidung zeigt den Stand, welchen er ergriffen. Zu seiner Rechten sieht man ein Kind, das sich an Silbergeschirr und Perlen, als einer Ausbeute frommer Güterspende, freut; zur Linken ein zu spät gekommenes, unschuldig flehendes Geschöpf, dem er die letzten Goldstücke aus dem

Beutel hinschüttet, ja, den Beutel selbst nachzuwerfen scheint. Unten, zur Rechten, drängt sich ein Hündchen heraus, die Wanderung mit anzutreten bereit; es ist freilich nicht dasselbige, welches ihm in der Folgezeit so wunderbar hilfreich geworden, aber darauf deutet es, daß er, als freundlicher und frommer Mann, auch solchen Geschöpfen wohlthätig gewesen und dadurch verdient, von ihresgleichen künftighin unverhofft gerettet zu werden. Hinten, über die mit Orangenbäumchen gezierte Mauer, sieht man in eine Wildniß, anzudeuten, daß der fromme Mann sich von der Welt gänzlich ablösen und in die Wüste ziehen werde. Eine durch die Lüfte sich im Bogen schwingende Kette von Zugvögeln deutet auf die Weite seiner Wanderschaft, indessen der Brunnen im Hofe immerfort läuft und auf die unabgetheilte Zeit hinweist, welche fließt und fließen wird — der Mensch mag wandern oder zurückkehren, geboren werden oder sterben. (S. 154.) — In den Gallerien zu Dresden, München, Rom, Florenz beschäftigte sich die Malerin vorzugsweise mit dem Copiren älterer Werke, so der Raphaelischen Madonnen von Fuligno, del Granduca, di Tempi, mit dem Stieglitz u. a. m. Daneben arbeitete sie mit Glück als Bildnißmalerin. Sie genoß die Ehre, schon in jungen Jahren ihren Gönner Göthe, Friedrich Heinrich Jacobi in München, Niebuhr in Rom, später die Weimar'schen Herrschaften und darunter die Kaiserin Augusta, porträtiren zu dürfen. Zu ihren historischen Delbildern gehört die heilige Elisabeth von Thüringen, Moses austheilend, welche der Großherzog von Sachsen für die Wartburg bestimmte, Maria mit dem schlafenden Jesuskind und drei Engeln für den Beichtvater des katholisch gewordenen Prinzen Friedrich von Gotha, den heiligen Antonius und das Christkind für das Kloster vom armen Kinde Jesu, einem Waisenhaus in Aachen, ein auferstandener Christus für eine Dorfkirche bei Apolda im Weimar'schen, ein Christuskopf für die Kirche des Seebades Wangerog, ein die Kinder segnender Christus für die Kirche zu Rio Grande in Brasilien, Christus in der Glorie auf dem Regenbogen, die Mühseligen und Beladenen einladend, für die Kirche zu Sehestedt bei Kiel. Auch entwarf sie Zeichnungen zum hohen Liede Salomonis u. A. m. Ein Delgemälde mit ganzen Figuren unter Lebensgröße: Hagar in der Wüste, den verschmachtenden Ismael in den Armen haltend, während ein knieender Engel ihr die Schale reicht, kam als Geschenk an die Mutter eines Pathfindes bei deren Auswanderung nach Amerika. Im Auftrage des überspannten Herzogs August von Gotha mußte sie den Versuch einer Darstellung Christi als indischen Wischnu's mit Perlmutteraugen und rothgefärbten Fingernägeln, auf seiner Brust das Symbol des Fisches, machen.

Es war, wie schon angedeutet worden, eine besonders günstige Fügung, daß Göthe sich des jungen Talents rathend und vermittelnd, berichtigend und ermunternd annahm. In München verkehrte sie, unbekümmert um den literarischen und amtlichen Hader zwischen Schelling und Jacobi, mit den Familien Beider. Aus der akademischen Schule des bayerischen Directors Rager trat sie durch ihren römischen Aufenthalt in die Gesellschaft der Romantiker und konnte dem unvermerkten Einfluß des sog. Nazarenenthums dieser neuauftretenden Nachfolger der vorraphaelischen Kunstweise sich nicht entziehen. Aber der Umgang mit Thorwaldsen und Cornelius, die vertrauten Beziehungen zu den Familien Humboldt und Niebuhr, die

Begegnung mit Henriette Herz bewahrten sie vor den künstlerischen wie den kirchlichen Einseitigkeiten der damaligen Kunstgenossen und ihrer Freunde, namentlich der Mutter der beiden Veit, Dorothea Schlegel. In Jena stand sie dem Frommann'schen Hause, sowie der anmuthreichen, später so unglücklichen Minna Herzlieb, nahe. In Weimar war sie bis in ihr hohes Alter von einem Kreise anerkennender Verehrung und Liebe umschlossen und der Enkel Karl August's erfüllte noch den letzten Wunsch, zu welchem er die Sterbende aufgefordert hatte, ein schlichtes Denkmal mit dem auferstandenen Heilande von der Hand der ihr befreundeten Bildhauerin Angelica Facius auf ihr Grab zu setzen.

Einen sehr erfreulichen Eindruck macht auf den christlichen Leser das religiöse Interesse, das in jeder Lage an der jungen Künstlerin bis in ihr Greisenalter sich offenbart. Namentlich tritt dieser Zug von der confessionellen Seite in dem Tagebuch ihrer italienischen Reise hervor. Sie erzählt mit warmer Lebendigkeit von der evangelischen Passionsandacht und Abendmahlsfeier, welche i. J. 1819 die in Rom mit ihren Töchtern überwinternde Herzogin Henriette von Württemberg, geborene Prinzessin von Nassau-Weilburg, am Palmsonntag in ihrer Wohnung veranstaltet und wozu die Fürstin alle in Rom anwesenden Protestanten, gleichviel welches Standes dieselben waren, eingeladen hatte. Es nahmen daran mehr denn fünfzig evangelische Deutsche, und, wie wir uns noch erinnern, ein aus Schwaben gebürtiger Handwerker, der wackere Tischler Roos von Ludwigsburg, der in gemischter Ehe lebend einen geachteten Hausstand und ein gutes Geschäft führte, Antheil. Die Herzogin von Württemberg hatte indessen nicht, wie Louise Seidler meint, einen lutherischen Geistlichen in ihrem Gefolge. Es traf sich dagegen, daß in demselben Winter zwei württembergische Candidaten auf einer Bildungsreise nach Rom kamen, von welchen der eine, Repetent Gleß (nicht Glos) am theologischen Stift in Tübingen und bald hierauf Kaplan an der Hofkirche zu Stuttgart, nicht nur bei dem ersten öffentlichen Begräbniß eines Evangelischen an der Pyramide des Cestius, des in Rom gestorbenen hannoverschen Gesandten von Ompteda, die Leichenrede hielt, sondern auch den von der Tante und späteren Schwiegermutter seines Königs veranstalteten Passions- und Abendmahls-gottesdienst leitete. Noch wichtiger war aber, wie die Künstlerin weiter berichtet, daß der preußische Gesandte Niebuhr diesen Anlaß benützte, bei seiner Regierung die Sendung eines ordentlichen Predigers und die Einrichtung ständiger Gottesdienste in den Räumen der Gesandtschaft zu beantragen. Der erste deutsche Pfarrer war Schmieder, jetzt in Wittenberg, der nächste Tholuck, jetzt in Halle, der dritte der in Heidelberg verstorbene Kothé.

Was der strebsamen Jüngerin der Kunst in ihrer bewegten italienischen Periode zum besondern Ruhm angerechnet werden darf, ist, wie oben angedeutet, ihre sichere Haltung als Protestantin unter der Befehrungssucht, welcher so viele aus der Schule, an welche sie sich als Malerin angeschlossen hatte, Männer und Frauen zum Opfer fielen. „Wohl,“ schreibt sie selbst, „bedurfte es großer Charakterfestigkeit, namentlich für uns beständig phantasievoll angeregten Maler, so manche Lockung zur Rückkehr (?) in den Schooß des Katholicismus tapfer abzuwehren — um so mehr als die großen Schönheiten dieses Cultus sich nicht leugnen lassen. Wie wohl hatte es mir oft gethan, beim Nachhausegehen nach vollbrachter Arbeit im dunkelsten

Stächen einer durch Herzensschimmer matt erleuchteten Kirche während der Vesperandacht still in meinem Gott auszuruhen; wie vieles andere Poetische vermüßte ich — mochte auch der Verstand noch so laut dagegen sprechen — in unserem Ritual, wie zum Beispiel das Befehlen zarter Herzensangelegenheiten in die Hände der heiligen Jungfrau! Es geschah nicht, aber die Sehnsucht, es thun zu dürfen, war angeregt. Noch manche andere edle Symbolik weist die katholische Kirche auf, wodurch die Andacht belebt und erhöht wird — gewiß Ursache genug, wenn mehr als ein Versuch, Confessionswechsel zu veranlassen, wohl gelang, und jedenfalls schwerwiegende Entschuldigung, die Abgeirrten nicht lieblos zu verdammen“ (S. 258). Im Anschluß hieran möge noch eine Stelle aus dem Briefe der Freundin Schleiermacher's, Henriette Herz, ein Brief, der zum Kostbarsten des ganzen Buchs gehört, angeführt werden. Es heißt hier nach einer lebendigen Beschreibung der berühmten Freskogemälde zur Geschichte Josephs in der Wohnung des preußischen Generalconsuls Bartholdy: „So hat der eigene Genius diese Jünglinge über das erhoben, wornach sie sich mit Gewalt bilden wollten: ich meine, daß ihr besserer Genius sie bewahrt hat vor den Unvollkommenheiten Derer, nach deren Vollkommenheiten sie mit Recht strebten und streben, die sie in gewissem Grade schon erreicht haben und hoffentlich immer mehr erreichen werden. Hätte Göthe die Arbeiten dieser jungen Männer gesehen, er würde Vieles nicht über sie haben sagen lassen; sähe er sie noch, er nähme Manches zurück. Ich habe Ihnen nur diejenigen genannt, die mit Recht als die vorzüglichsten genannt werden. Es gibt aber noch einige, die Lob verdienen, und dazu gehört der ältere Veit, der langsamer als die anderen arbeitet, daher auch weniger große Fortschritte gemacht hat; seine Bilder sind melancholisch in Composition und vielleicht auch in Farben; derselbe tiefe fromme Sinn ist aber auch in ihnen. Lassen Sie uns den Geist, der über Jene gekommen ist, nicht tadeln, wenn er auch etwas in sie gebracht, das vielleicht aus ihnen wegzuwünschen wäre. Ist es in unsrer Macht, zu sagen, daß sie so streng sittlich, so gründlich künstlerisch, so rechtlich, wacker, fromm und treu wären, wenn sie geblieben was sie waren? Und was waren die meisten? Eben Protestanten? Nein, sie waren nichts, sie waren ohne alle Religion; denn wären sie Protestanten im wahren Sinne des Wortes gewesen, so könnten sie ja wohl Alles gewesen und geworden sein, was sie jetzt als Katholiken sind“ (S. 193).

Schließlich sei noch auf das neidlos schöne Freundschaftsband hingewiesen, welches zwischen der sächsischen Künstlerin Seidler und der schwäbischen Marie Ellenrieder aus Constanz durch ihr Zusammentreffen in Rom entstanden war. Die Letztere, unter Wessenberg's Auspicien herangebildet, hatte sich vorzugsweise der kirchlichen Malerei im Anschluß an Overbeck gewidmet. Auch hier war zwischen den beiden Confessionen ein unge störter Austausch der Liebe, des Vertrauens und der Hochachtung entsprungen und hatte bis zur Trennung durch den Tod fortgedauert, wie er leider zwischen den beiden Kirchen noch immer und zumal in unsern Tagen noch immer nur zu wünschen ist.

Chronik.

Nekrolog. Am 24. Juni 1873 starb in München Georg Friedrich Ziehl and, einer der hervorragendsten Architekten der neueren Zeit. Geboren zu Regensburg am 7. Februar 1800, Protestant und auf der Münchener Akademie besonders unter Fischer gebildet, war er im Auftrage des Königs Ludwig I. von Bayern Erbauer der Basilika des heil. Bonifacius mit dem dazu gehörigen Kloster und vollendete später die von Ohlmüller entworfene und begonnene gothische Kirche in der Vorstadt Au zu München. Auch an dem Wiederaufbau der Wartburg ist er theilhaftig gewesen.

Am 26. Mai 1873 starb in Barbison bei Fontainebleau der in England zu Hereford geborene und unter Delaroche in Paris gebildete Historienmaler Charles Lucy. Er brachte sein Alter auf 59 Jahre. Sein bekanntestes Bild, welchem 1843 ein Preis zuerkannt wurde, stellt den Protector Cromwell mit seiner Familie und andern berühmten Persönlichkeiten dar, wie sie an einem Sonntag Nachmittage dem Orgelspiele Milton's in Hampton-Court Palace lauschen.

Alterthümer. In den Niederlassungen der Nestorianischen Thomaschriften im südlichen Indien, welche bei der ersten Entdeckung durch die Portugiesen gegen 1500 Kirchen und etwa 200,000 Seelen zählten, hat man an den Wänden der Kirchen uralte steinerne Kreuze mit Inschriften gefunden, unter welchen sich eines besonders auszeichnet, worüber ein hoher englischer Beamter in der Madras-Präsidentenschaft, A. C. Burnell, geschrieben und in der A. N. Zeitung Professor Martin Haug zu München berichtet hat. Die Inschrift ist die persische Peshlewschrift in demjenigen Charakter, der sich in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts zu entwickeln begann; sie läuft um das Kreuz herum und ist durch ein kleines Kreuz in zwei Theile getheilt, ausgezeichnet erhalten und vollkommen leserlich. Sie enthält vierzehn selbstständige Wörter, wovon auf die eine Hälfte neun, auf die andere vier kommen. Die Uebersetzung Haug's lautet: „Wer an den Messias glaubt und an Gott in der Höhe und auch an den heiligen Geist, der ist in der Gnade dessen, der den Kreuzeschmerz getragen hat.“ Diese Inschrift, mit welcher auch diejenige eines anderen von Burnell abgebildeten Kreuzes aus einer späteren Zeit, etwa dem 8. Jahrhundert, übereinstimmt, paßt ganz in die Anschauungen der im 5. Jahrhundert entstandenen Nestorianischen Partei.

Der englische Archäolog, Georg Smith, der im Auftrage des britischen Museums Assyrien bereiste, ist im Juni 1874 von dort nach Hause gekehrt. Seine Sammlungen folgten ihm auf einem Schiffe.

Denkmäler. Im österreichischen Museum zu Wien hat das Comité für ein Beethovenmonument die zur Konkurrenz eingelangten Entwürfe ausgestellt, von welchen derjenige des Professors Zumbusch ungetheilten Beifall und Vorzug erhalten, ebendeshalb auch die Wahl des Preisgerichts davongetragen hat. Der Künstler stellt den großen Meister der Töne sitzend dar, das Haupt abwärts nach rechts gewendet, während die Hände zusammengepreßt auf dem etwas vortretenden linken Schenkel ruhen. Nicht minder ausdrucksvoll und in inniger Verbindung mit der Hauptfigur sind die Gestalten, welche den Sockel schmücken: vom Beschauer links der gefesselte Prometheus, dem der Adler seine Brust zerfleischt; und rechts eine franzispfendende Siegesgöttin. Die Verbindung zwischen diesen beiden Seitenfiguren wird gebildet durch neun kleine, mit Musikinstrumenten und Masken ausgerüstete Genien, welche, vielleicht unter Anspielung auf die Zahl der Symphonien Beethovens, ein rhythmisch bewegtes Formengewoge darstellen, aus dem der Sockel der Hauptgestalt steil und hoch emporsteigt.

Am 10. Juni 1874 ist in der Stadt Bedford ein auf Kosten des Herzogs von Bedford ausgeführtes Standbild des durch seine Pilgerreise bekannten ascetischen Schriftstellers John Bunyan feierlich enthüllt worden. Merkwürdig, daß in jüngster Zeit auf dem britischen Museum das französische Manuscript eines Wilhelm von Guilleville entdeckt worden ist, aus welchem Bunyan den Stoff seines weitverbreiteten the Pilgrim's Progress entlehnt zu haben scheint.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen, K. Schnaase und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Kirchenbauten des Gustav-Adolphs-Vereins.

Die Tagesordnung der im September des vorigen Jahres veranstalteten Stuttgarter Hauptversammlung der Vereine der Gustav-Adolphs-Stiftung enthielt folgenden Antrag des Rheinischen Hauptvereins: „Der Centralvorstand möge zur Förderung der Gründung eines kirchlichen Bauvereins die Hand bieten, beziehungsweise durch Bildung eines Special-Comité's die Gründung eines solchen Vereins selbst in Angriff nehmen.“ Dieser Antrag beruhte auf dem Anstoß, welchen dazu kurz vorher Professor Christlieb in Bonn auf der rheinischen Provincialversammlung für innere Mission gegeben hatte. Derselbe hatte es nämlich auf „eine Sammlung und Centralisirung der Erfahrungen bei kirchlichen Bauten, beides der guten und der schlimmen, und auf Abstrahirung praktisch erprobter Regeln und Anweisungen für den Kirchenbau im Ganzen und für alle wichtigeren einzelnen Theile durch einen

Verein abgesehen, dessen Secretariat und Registratur fortan das Centraldepot bilden würde, aus dem alle einen Kirchenbau beginnenden Gemeinden mit Plänen, Bau-Regeln und Rathschlägen aller Art unentgeltlich versehen werden können. Eine möglichst praktische, solide, geschmackvolle und billige Ausführung des Baues in allen seinen Theilen: eine Centralstelle, in welche die so unterstützten Gemeinden dann wieder zum Dank ihre speciellen Bauverfahren in Bezug auf Güte des Materials, Afsatz, Beleuchtung, Heizung u. s. w., auch etwa in Bezug auf Solidität und den Geschmack der zu dem Bau und der inneren Einrichtung mitwirkenden Personen und Geschäftsfirmen, Architekten, Orgelbauer, Glockengießer u. dgl. niederlegen müßten.“ Professor Christlieb dachte zuerst auf die Gründung eines neuen kirchlichen Bauvereins, zog sich aber im Blick auf die schon bestehenden vielen Vereine und bei der Frage: welcher Verein die meisten Kirchen zu bauen habe? darauf zurück, daß hier der Gustav-Adolphs-Verein anzurufen sei*). In der Verhandlung zu Stuttgart am 24. September v. J. wurde die Angelegenheit von dem rheinischen Abgeordneten, Pastor Schürmann von Capellen bei Moers, besprochen und erörtert. Nach seinem Vortrag hat die Provincialversammlung zu Wezlar beschlossen, diejenigen Gemeinden, zunächst in der Rheinprovinz, welche seitens des Hauptvereins bei Bauten von Kirchen, Schulen, Pfarrhäusern &c. unterstützt werden, zu verpflichten, dem Vorstande des Hauptvereins die Baupläne und Kostenanschläge einzusenden und nach vollendetem Bau über die gemachten guten wie schlechten Erfahrungen eingehende Mittheilung zu machen, damit der Vorstand zur Gründung eines kirchlichen Bau-Vereins kräftigst mitwirken, resp. dessen Bestrebungen fördern könne.“ So hätten sie schon in Wezlar das Gewicht besonders darauf gelegt, es möchten die Hauptvereins-Vorstände von ihren Gemeinden die Pläne und Erfahrungen centralisiren, damit man aus diesen sich guten Rath auf eine leichte, bequeme und billige Weise holen könne.

In Gemäßheit einer Vorberathung des Centralvorstands erklärte dessen beauftragtes Mitglied, Oberconsistorialrath v. Burger aus München, der Centralvorstand sei mit dem vorgetragenen Bedürfniß, und wie wünschenswerth dessen angemessene Befriedigung wäre, einverstanden, um bei den von dem Vereine unterstützten Bauten Tausende zu ersparen, welche durch eine mangelhafte Einleitung und Ausführung verloren gehen müßten. Hinsichtlich der Verwirklichung des Rheinischen Antrags, der Centralvorstand möge durch Bildung eines Special-Comité's die Gründung eines Bauvereins selbst in die Hand nehmen, wird sodann erwidert, der Centralvorstand bestehe aus 24 Mitgliedern, von denen nur 9 in Leipzig, die übrigen in den verschiedensten Theilen Deutschlands wohnen. Die wenigen Leipziger Mitglieder aber könnten zu den bisherigen nicht noch neue Lasten auf sich nehmen. Andererseits wäre eine solche Centralisirung nicht einmal zweckmäßig. Die Bedingungen und Verhältnisse, unter welchen man baut, seien in den verschiedenen Ländern ganz verschieden; es könnte sich nur um Localcomité's für verschiedene Länder und Pro-

*) Laut des gedruckten Berichts über die 28. Hauptversammlung des Evangelischen Vereins der Gustav-Adolphs-Stiftung, Leipzig 1874, hat der Verein bis dahin 924 Gemeinden für Kirchen-, Bethaus- und Thurmbauten, 204 für Reparation kirchlicher Gebäude unterstützt.

vinzen handeln, und der Centralvorstand würde zur Empfehlung und Förderung solcher lokalisirten Vereine und zur Anweisung der bauenden Gemeinden, sich dort Rath zu erholen, mit Freuden sich bereit finden. Dabei wurde mit Anerkennung auf den in dieser Richtung bereits bestehenden Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs hingewiesen, an welchen sich durch Vermittelung des dortigen Consistoriums die Gemeinden für kirchliche Neu- und Umbauten zu wenden hätten. Ob, wenn solche Vereine auch anderwärts gebildet würden, der Centralvorstand oder Hauptverein so weit zu gehen habe, daß er die bauenden Gemeinden verpflichte und ihnen zur Bedingung seiner Aushilfe mache, sich von dem oder dem Vereine berathen zu lassen, darüber werde wohl erst später auf Grund gemachter Erfahrungen zu entscheiden sein.

In eine weitere Verhandlung über das vorgetragene Ansinnen ging die Hauptversammlung nicht ein (s. Bericht S. 240). Wir theilen unseren Lesern Vorstehendes nun in freudiger Zustimmung zu den von dem Referenten des Centralvorstandes entwickelten Ansichten und Grundsätzen, aber zugleich in aufrichtigem Bedauern mit, daß weder die preussischen noch die sächsischen Theilnehmer der Vorberathung darauf gedrungen haben, die zwei analogen Vereine für religiöse und kirchliche Kunst in Erinnerung zu rufen, von welchen der eine, in Berlin, vor dem württembergischen entstanden ist, der andere, in Dresden, sich vor etwa zwölf Jahren unter der Führung des verstorbenen Hofpredigers Langbein gebildet hat. Auch diese beiden Vereine stehen, wie der württembergische, mit den obersten Kirchenbehörden ihrer Länder in stetem Verkehr. Auch hat in No. 38 ihres vorigen Jahrgangs die Allgemeine Lutherische Kirchenzeitung aus Bayern die Nachricht gebracht, daß auf dortigen Diöcesansynoden die Errichtung eines Centralbureau's für kirchliche Kunst und die Anstellung eines kunstverständigen Conservators gewünscht oder begehrt worden ist. Es bedürfte unsers Erachtens nächstdem nur eines Zusammentretens sachkundiger Künstler, Geistlichen und Laien in einer der Hauptstädte des nordwestlichen Deutschlands, sei es in Kassel, wo noch vor Kurzem der leider zu frühe verstorbene Ungewitter an der Spitze einer weitbekannten Bauschule stand, oder in Hannover, wo das Polytechnikum unter dem Vortritte des berühmten Erbauers der dortigen Christuskirche gerade in dem Fache der Kirchenbaukunst glänzt, um an vier bis fünf Mittelpunkten des deutschen Südens wie Nordens den für die Bedürfnisse des Gustav-Adolph-Vereins wünschenswerthen Rath und Beistand zu organisiren, an welchen je nach den provinciellen Erfordernissen des Materials und der Bautradition sich die zunächst belegenden Hauptvereine wenden und die von ihnen zu unterstützenden Gemeinden weisen könnten, um in jeder Hinsicht wohlgeleitet und befriedigt zu werden.

Daß solche Vereine, Bureau's oder wie man sie zu nennen beliebt, nicht blos für kirchlichen Neubau verwendet, sondern auch mit Ausbesserung, Wiederherstellung, Erweiterung älterer Kirchen und ihrer einzelnen baulichen Bestandtheile beschäftigt werden, liegt gewiß nur im wohlverstandenen Interesse der Gemeinden. Auch ist sicher nirgends eine bessere Auskunftsquelle für Beschaffung von kirchlichen Geräthen, Paramenten, Bildern, Glocken, Orgeln u. s. w. und für Ventilation der solidesten Firmen und Magazine.

Mögen die Grenzen der Wirksamkeit dieser Vereine weiter oder enger gezogen sein, auch ihre Organisationen sich so und anders gestalten, hinsichtlich eines gesunden evangelischen Kirchenbaues und im Zusammenhange mit den kirchenregimentlichen Behörden geziemt sich aber wohl zuvörderst und allgemein, daß ihrer Arbeit das Regulativ zu Grunde liege, welches im Jahr 1865 unter dem beratenden Einfluß dreier bewährten Kirchenarchitekten (Stüler in Berlin, Veins in Stuttgart, Hase in Hannover) vorbereitet und durch die Eisenacher Konferenz festgestellt, auch von den Kirchenleitungen gebilligt worden ist.

Mögen diesen Andeutungen auch der Centralvorstand und die Hauptvereine der Gustav-Adolphs-Stiftung ein geneigtes Ohr leihen und in gleichem Sinne den wohlgemeinten Wünschen und Anträgen aus dem Rheinlande die erwünschte Ausföhrung und Nachfolge verschaffen!

G.

Pompejana.

II.

Im Jahre 1769 erschien Lessings berühmte Schrift: „Wie die Alten den Tod gebildet“, in welcher er auf Grund des damals bekannten Materials mit scharfer Kritik und schlagender Beweisföhrung durchföhrte: 1. „daß die alten Artisten den Tod, die Gottheit des Todes, wirklich unter einem ganz andern Bilde vorstellten als unter dem Bilde des Skeletts,“ und 2. „daß die alten Artisten, wenn sie ein Skelett vorstellten, unter diesem Skelett etwas anderes meinten als den Tod, als die Gottheit des Todes.“ Die Wahrheit seiner ersten Behauptung hat die Thatsache zur Voraussetzung, daß, wie die klassischen Sprachen in dem Ausdruck des Gestorbenseins von Betrauernden den Euphemismus liebten — und in jeder Vulgärsprache wiederholt sich aus natürlichen Gründen diese Erscheinung —, so auch „die Künstler ihre Sprache zu diesem gelinderen Tone herabstimmten.“ Lessing empfiehlt anstatt des widerlichen Bildes eines Skeletts das des antiken Genius des Todes mit umgestürzter Fackel. Der Einfluß dieses feines Gedankens auf die darstellende Kunst ist ein ganz enormer gewesen; denn das vorher mißverständene, von ihm erst mit Aufbietung alles kritischen Scharffsinnes erläuterte Bild ist noch heute unter allen bildlichen Darstellungen des Todes die gangbarste Münze. Am Schlusse seiner Abhandlung sagt Lessing: „Es wäre also zwar vermuthlich unsre Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte,“ bestritten aber mit Recht, daß der Grund davon in dem Wesen ihrer ursprünglichen Lehre liege, und weist darauf hin, daß die Schrift selbst von einem „Engel des Todes“ rede. Er schließt mit dem Sage: „Nur die mißverständene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und es ist ein Beweis für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.“ Dieser Schlußsatz Lessings könnte als Motto für den Ideengehalt des ihm damals unbekannten urchristlichen Bilderkreises gelten. Zwar geht der christlichen Katafombenkunst der

Begriff der Personification ab, sie kennt also auch keine Gottheit, kein Bild des Todes, aber trotz dieser Enge ihres Gedankenkreises hat sie doch nicht eine einzige Darstellung aufzuweisen, welche der Vorwurf ästhetischer Unzulässigkeit trafe. Ich verweise nur auf den Mangel der Kreuzigungsdarstellung. Derselbe hatte übrigens nur zum geringsten Theil seinen Grund in einer gewissen inneren Scheu, keineswegs aber in der Furcht vor Profanation durch Heiden, sondern vielmehr darin, daß in der Kirchenlehre nicht sowohl die Kreuzigung, als vielmehr die Auferstehung (2. Tim. 2, 8) von centraler Bedeutung war. Gerade Bilder der Auferstehung gehören zu den häufigsten der erstchristlichen Kunst, obwohl die Lehre derselben schon bei Pauli Rede auf dem Areopag in Athen das philosophisch Unerhörteste war. Diese Bilder sind freilich nur allegorischen Gehalts, denn die Allegorie, die Symbolik des alten Testaments, bildet fast ausschließlich den Inhalt des altchristlichen Bilderkreises. Das war in dem Kindheitsalter derselben nur natürlich. Wann aber die bekannte, sogar bei Dichtern (Bürger's Venore) heimische Personification des Todes als Skelett „mit Stundenglas und Hippe“ aufgetaucht ist, vermag ich nicht zu sagen, jedenfalls ist sie neueren Datums und mag wohl ihren Ursprung in den das Grausenhafte liebenden Zeiten finsterner mittelalterlicher Doctrin haben.

In dem zweiten Theil seiner Abhandlung führt Lessing durch, daß alle von Klopß gegen seine früheren Behauptungen aufgezählten Skelettdarstellungen den Tod nicht nur nicht bedeuten, schon weil sie ihn nicht bedeuten können, sondern er bringt für diese Darstellung eine ganz neue originelle, aber doch durchaus einleuchtende Erklärung auf. Er findet in ihnen die Darstellung der *larvae*, einer Art abgechiedener Seelen. Der allgemeine Name für die abgechiedenen Seelen ist nämlich *lemures*. Die guten werden ruhige Hausgötter, *lares*, die bösen, unflät umherirrenden, sind die *larvae*, während in dem Namen *manes* wieder beide Arten mit dem Nebengriff der Ungewißheit, ob die Abgechiedenen von der ersten oder zweiten Art seien, zusammengefaßt werden.

Es kann keinem Zweifel unterzogen werden, daß die von Lessing gekannten und besprochenen Skelettdarstellungen — denselben fehlt durchgängig die Beigabe eines Emblems, welches für eine allegorische Deutung im Sinne gottheitlicher Personification doch nicht entbehrt werden könnte — *larvae* meinen, wie auch die Wahrheit seiner ersten Behauptung unerschütterlich feststeht, daß die Darstellung des Todes unter dem von ihm erläuterten Bilde die allgemeine war. Daraus folgt aber nicht, daß sie die ausschließliche war. Zwei kürzlich in Pompeji ausgegrabene Pavimentmosaiken zwingen uns, dies einzusetzen. Es muß allerdings zugegeben werden, daß diese Darstellungen des Todes weniger in dem dichtenden Mythos der Vorzeit wurzeln, sondern vielmehr, und das gilt besonders von der an zweiter Stelle zu besprechenden Darstellung, auf späterer philosophischer Reflexion fußen. Das eine Mosaik stellt auf weißem Felde mit dreifacher schwarzer Umrahmung in gleichfalls schwarzen Umrissen ein en face gesehenes ruhig stehendes Skelett dar, das in jeder Hand einen Krug hält, dessen Inhalt es auszugießen scheint. Daß das Ausschütten einer Flüssigkeit das Lebensende bedeute, dafür findet sich zwar in keinem alten Schriftsteller ein Beleg, ist jedoch durchaus nicht widersinnig. Es würde diese Vorstellung dann irgendwelchem mystischen Gedankenkreise entnommen

sein. Das Skelett ist aber hier ein handelndes Subjekt, bei ihm steht die Macht der Vollziehung des Lebenschlusses, und um deßwillen kann es nichts anderes sein, als eine Personifikation des Todes.

Klarer liegt die Sache in der zweiten Darstellung, einem farbigen fein ausgeführten, in der Nähe der Porta Stabiana gefundenen Mosaik von 48 Cm. Höhe und 42 Cm. Breite, welches wir in der beistehenden Abbildung wiedergeben. Auf hellbrauner niedriger Bodenfläche steht in der Mitte des Feldes ein dunkelfarbiges sechsspeichiges Rad. Auf demselben schwebt ein Schmetterling von rothbrauner Farbe mit hellblauen Flecken (*Vanessa Jo. L.*). Hierauf ruhend nimmt die Mitte



und fast den sechsten Theil des Bildes ein großer weißer Todtenkopf ein. Die beiden Seiten dieses schwebenden Aufbaues nehmen zwei Stützen ein, welche ein den Todtenkopf giebelförmig überragendes Winkelmaß mit Metallbeschlag tragen, dessen Nellschnur den Scheitelpunkt des Schädels trifft. Die Stütze linkerseits ist eine Lanze, an welcher oben eine weiße Binde, unten ein Tuch befestigt ist. Rechterseits ruht das Winkelmaß auf einem gekrümmten Stab, an welchem unten ein Fell, oben hingegen eine Tasche befestigt ist. Den Hintergrund bildet eine gleichmäßig hellgrüne Fläche. Das Ganze ist offenbar eine symbolische Darstellung.

Seine Deutung scheint mir folgende zu sein. Der Schädel bedeutet das Schicksal menschlichen Lebens, den leiblichen Tod; der Schmetterling ist wie immer das Bild der Seele. Das Rad aber versinnbildlicht den Lauf des menschlichen Lebens. Ueber dem Schädel lagert das Nichtmaß, das Abbild des mit unerbittlicher Nothwendigkeit oder Gerechtigkeit Maß und Ziel setzenden Schicksals. Der Aufbau zur Rechten und Linken aber meint die Gegensätze menschlichen Berufslebens, welche von jener Nothwendigkeit gleicherweise betroffen werden. Zur Linken die Lanze, der Kriegermantel und die Feldherrnbinde symbolisiren den Kriegerstand, zur Rechten der Hirtenstab mit der Fellbekleidung und der Hirtentasche den friedlichen Beruf. Die Composition ist ebenso originell wie sinnreich, aber poetisch ist sie nicht. Von künstlerischem Standpunkt aus beurtheilt ist sie nichts weiter als eine Uebersetzung zwar tiefsinniger aber ebenso nüchterner praktisch-philosophischer Reflexionen, wie sie der schale Skepticismus und Stoicismus des Zeitgeistes mit sich brachte. Je größer nun die Bedeutung des Monuments in Zusammenhang mit dem Geistesleben seiner Zeit ist, desto geringer ist freilich sein künstlerisch ästhetischer Werth; aber auf dem kunsthistorischen Gebiete wird ihm doch eine wichtige Stelle einzuräumen sein. Denn es bietet uns einen neuen schlagenden Beweis dafür, daß in einer Zeit, da die griechisch-römische Civilisation im Siegeslauf die Welt erobert hatte, doch die schöpferische poetische Lebenskraft dieses Geistes im Versiegen war. Denn sofern dieser Geist römischer Kunstnachblüthe nicht mehr von dem traditionell Ueberkommenen — welches zu modificiren ihm freilich das Talent nicht fehlte — zehrte, war er, wollte er aus sich selbst schöpfen, auf das nüchterne Gebiet kalter Reflexionen gewiesen.

Pompeji, September 1874.

Dr. Jean Paul Richter.

Mittelalterliche Bilderkelche.

(Schluß.)

Daß man auch die Propheten, die von der zukünftigen Gnade geweissagt und geforscht haben, auf welcherlei Zeit der Geist deutete, der in ihnen war, auf dem Kelche dargestellt habe, dafür geht mir außer dem besprochenen Bernwardskelche nur ein Beispiel bei. Die Kirche zu Werdau in Sachsen hat einen gothischen Kelch, welcher bei einem mit reichem, aber etwas schwerfälligem gegossenen Ornament geschnittenen Ständer eine sehr schön gravirte Cuppa hat. Unter Kleeblattbögen, durch thurmartige Pfeiler getrennt, befinden sich die Brustbilder von sechs prophetischen Männern, je zwei einander gegenüber und durch Spruchbänder gekennzeichnet. Es sind: David (mit der Krone) und Jonas (mit einer Glage), Jesaias und Jeremias, Daniel (über ihm die schreibende Hand Dan. 5, 5.) und Habakuk, lauter sehr ausdrucksvolle Gestalten. Oberhalb dieser Gestalten unmittelbar um den Rand des Bechers läuft ein Schriftband von schönen gothischen Minuskeln, welches lautet: *Calicem salutaris [salutarem?] accipiam et nomen domini invocabo.* (Pf. 116, 13.)

Eine sehr sinnvolle Zusammenstellung, gleichsam eine Versinnlichung der *communio sanctorum* alten und neuen Bundes, der irdischen und himmlischen Gemeinde, gibt ein Kelch im Dom zu Regensburg, der auch sonst als ein Muster eines romanischen Kelchs, jedoch bereits mit entschiedenem Uebergang in's Gothische, angesehen werden kann. Auf dem Fuße befinden sich sechs getriebene Medaillons mit den Bildern von hervorragenden Männern des Alten und Neuen Testaments: zwei Propheten (Ezechiel und Elias), zwei Königen (David und Salomo) und den Apostelfürsten Petrus und Paulus. Auf den Schildern des Rodus dagegen stehen wieder sechs Medaillons mit in Email ausgeführten Heiligenfiguren: zwei Bischöfe, S. Ni[colaus] und S. Au[gustinus] bezeichnet, zwei Jungfrauen und Märtyrinnen mit Palmen in den Händen und den Bezeichnungen S. Vi und S. Ge [?] und zwei Engel. — Dieser Kelch ist das älteste Beispiel von Anwendung nicht biblischer Figuren, was mir gegenwärtig ist; auf gothischen, besonders spätgothischen Kelchen kommen sie öfter vor. So erscheinen auf dem Rodus des vorerwähnten Kelches von St. Johannes in Nürnberg neben den Evangelistensymbolen zwei Heiligengestalten und auf einem kleinen spätgothischen Kelche von St. Lorenz in Nürnberg St. Nicolaus und St. Laurentius nebst zwei andern Heiligen. Der Mariencultus, welcher das spätere Mittelalter beherrscht, gibt sich auch dadurch kund, daß auf einem spätgothischen Kelche selten der Name der Maria oder das »ave Maria« oder »hilf Maria« fehlt. Das Vorkommen von Marienbildern jedoch weiß ich nur in einem Falle zu constatiren: an einem Kelche der Kirche zu Mylau im sächsischen Voigtlande findet sich statt des gewöhnlichen Signaculum eine kleine Statuette der Maria. Als Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts von Böhmen herkommend die Verehrung der Anna die der Maria in Sachsen ablösen zu wollen schien, sprach sich auch diese neue Verirrung in der Wahl der Bildwerke aus: so findet sich auf einem sechstheiligen Kelche der Kirche zu Muggen in Sachsen vom Jahre 1513 St. Anna mit Maria und dem Jesuskinde und St. Joseph auf zwei Feldern und durch die übrigen zieht sich ein Spruchband mit dem bekannten Spruch: Selp drit hilf Sant Anna.

Wir sehen aus dem Allen, wie nicht bloß an den großen Monumenten, sondern auch an dem heiligen Geräth die gläubigen und abergläubischen Gedanken, welche die Zeit bewegen, sich widerspiegeln.

Zum Schlusse sei es gestattet, einen Bilderkelch, welcher eine meines Wissens sonst nicht vorkommende Darstellung enthält und bis daher ziemlich unbekannt geblieben zu sein scheint, etwas ausführlicher zu beschreiben. Er findet sich in der Stiftskirche von St. Zeno bei Reichenhall und wird dormalen als Ciborium benutzt. Er ist von ganz ungewöhnlich großen Dimensionen, 23 Ctm. hoch, der Fuß 19 Ctm., der Rodus 8 Ctm., der Becher 16. Ctm. im Durchmesser. Obwohl der Becher noch ganz die Form der Halbkugel hat, so hat doch der Ständer bereits ganz das Gepräge der Gothik und dürfte nicht früher als höchstens Ende des 13. oder auch erst Anfang des 14. Jahrh. zu datiren sein. Auf dem aus vier größeren und vier kleineren Kreissegmenten gebildeten achtheiligen Fuße sind vier größere und vier kleinere gegoffene oder getriebene kreisrunde Medaillons aufgenietet, erstere die Verkündigung, Geburt, Taufe und Kreuzigung Christi darstellend, letztere mit den

Evangelistensymbolen. Die Auffassung ist die herkömmliche. Bei der Taufe, einer auf dem Kelche mir sonst nicht vorgekommenen Scene, steht Johannes zur Linken Jesu, die Hand über dessen Haupt erhoben, verticale Wellenlinien am Leibe des Herrn bezeichnen das Wasser, zur Rechten steht ein Engel mit dem Gewande. Das Interessante ist aber der Nodus mit seinen Verzierungen: er bildet eine flach gedrückte Kugel, die aber nicht bloß eingeschnitten ist, sondern an der sich bereits, und zwar der Theilungszahl nach acht, cylindrische Stäbe entwickeln, die jedoch noch nicht frei heraustreten, sondern durch Zwickel verbunden sind, in welche ein einfaches, aber zierliches Linienornament eingegraben ist. Auf den Flächen der Stäbe sind acht Köpfe eingravirt, von denen fünf einen Nimbus und zwar den sogen. Muschel-nimbus tragen. Abzeichen irgend welcher Art sind nicht wahrzunehmen, es stehen aber unter den Köpfen Buchstaben, römische Majuskeln, jedoch einige bereits den gothischen Typus zeigend. Fängt man an der richtigen Stelle an zu lesen, und liest man ein wahrscheinlich durch Unkunde des Graveurs verkehrtes D für C, so setzt sich ohne Weiteres zusammen: OCTO BEATITUDINES. Wir haben also eine Darstellung der acht Seligpreisungen vor uns. Ob die Wahl dieses, soviel mir bekannt, auf keinem andren Kelche vorkommenden Gegenstandes Ursache oder Folge der Achtheilung desselben gewesen sei, wird sich schwer bestimmen lassen, als rein zufällig aber werden wir sie jedenfalls nicht betrachten dürfen, sondern es hat sich der, welcher die Composition zu diesem Kelch lieferte, doch wohl von einem bestimmten Gedanken leiten lassen. Eine sehr wichtige Parallele, und die einzige mir bekannte, bietet der von Voß ausführlich beschriebene Kronleuchter im Münster zu Aachen*), ein ebenso tiefsinniges, als kunstvoll ausgeführtes Meisterwerk, welcher wie die gleichartigen Schöpfungen in Hildesheim und Comburg bei Hall das himmlische Jerusalem darstellt. Die dem Beschauer zugewendete Unterfläche der 16 Thürme, welche die Stadt Gottes umschließen, wird durch Kupferplatten gebildet, auf denen in kräftiger Manier Bildwerke eingegraben sind und zwar sind es acht Darstellungen der Heilsgeschichte, (die Verkündigung und Geburt Christi, die Anbetung der Weisen, die Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgießung des h. Geistes und die Wiederkunft zum Gericht) und mit ihnen abwechselnd die acht Seligpreisungen, dargestellt durch ideale Gestalten in langen, faltigen Gewändern, das Haupt mit Ausnahme einer einzigen von dem Nimbus umgeben und Spruchbänder tragend, auf denen die betreffenden Worte stehen. Wir haben diese Gestalten nicht als Engel zu betrachten, die sonst wohl solchen Dienst verrichten, denn sie haben keine Flügel, sondern es sind Personificationen der entsprechenden Tugenden, welchen der Herr das Himmelreich verheißt, und wir werden nicht weit von dem Gedanken, der diesem großartigen Gebilde zum Grunde liegt, abirren, wenn wir annehmen, daß durch diese Zusammenstellung gesagt sein soll, wie das Werk der göttlichen Gnade einer- und die demselben entgegenkommende Gesinnung andrerseits den Zugang zur himmlischen Stadt öffnen.

*) Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa im karolingischen Münster zu Aachen und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Comburg u. beschrieben von Dr. Fr. Voß. Leipzig 1864.

Ähnliche Gedanken mögen auch dem Bildner unsers Kelches vorgeschwebt haben und in dieser Weise der Ideenzusammenhang zwischen den Bildnerereien des Fußes und des Knaufes zu verstehen sein. Ihm war freilich nur ein sehr knapper Raum zugewiesen und so mußte er sich damit begnügen, die acht beatitudines durch Köpfe darzustellen und das richtige Verständniß, das sich bei den großen Figuren des Aachener Kronleuchters durch die Spruchbänder von selbst ergibt, dadurch zu vermitteln, daß er die Deutung darunter schrieb. Warum er dreien der Köpfe keinen Nimbus zutheilte, und ob der allerdings verschiedenartige Ausdruck der Gesichter in einer Beziehung zu den einzelnen Seligpreisungen steht, wage ich schon deshalb nicht zu bestimmen, weil ich bei der kurzen Besichtigung die rechte Deutung selbst noch nicht gefunden hatte. Ein besonders schöner Kopf mit einem heroischen Gesichtsausdruck würde mit der achten Seligpreisung zusammenfallen. Vielleicht ließe sich davon weiter schließen. Wir lassen es aber hierbei bewenden und setzen nur beim Rückblick auf diese Bilderkelche, der Zustimmung der Leser gewiß, hinzu: die alten Meister, welche diese sinnigen und kunstreichen Arbeiten lieferten, durften mit gutem Rechte von sich sagen, was mit ehrlichem Selbstbewußtsein einer von ihnen aussprach:

Ore canunt alii Christum, canit arte fabrili

Hugo, mon. de Oignies. (Nach Bod.)

Wir können diese kleine Umschau unter den Bilderkelchen des Mittelalters nicht beschließen, ohne noch ein paar Worte darüber zu sagen, was wohl gegenwärtig und in unserer Kirche in dieser Beziehung angezeigt ist. Vor einer Ueberladung des Kelchs mit Bildwerk zu warnen wird schwerlich nöthig sein. Selten fließen die Mittel so reichlich, um größere Summen aufwenden zu können, und wo es an den Mitteln nicht fehlt, dürfte es an den Arbeitern fehlen. Die Zahl der Werkstätten, wo man noch Arbeiten liefern kann, welche es mit den mittelalterlichen Kunstwerken aufnehmen können, dürfte nicht groß sein; die fabrikmäßige Herstellung von Gold- und Silberwaaren, namentlich die Herstellung der meisten Verzierungen durch Prägung hat Lust und Geschick zu freier Handarbeit furchtbar heruntergebracht, und die Klagen der Meister, welche darin gern noch etwas leisten möchten, daß sie keine dazu fähigen Arbeiter bekommen können, nehmen immer mehr zu. Die Gefahr, daß des Guten zu viel geschehe, ist also nicht vorhanden und nur zur Wahrung des Principis möchten wir als wünschenswerth aussprechen, daß man sich mit figuralem Ornament auf den Fuß beschränke, jedenfalls die Cuppa davon frei lasse. Ein vegetabilisches Ornament, welches den Uebergang vom stylus zur Cuppa vermittelt, so daß diese wie eine Blume aus dem Kelche hervorstößt, dürfte auch bei einem reich geschmückten Abendmahlskelche genügen. Es gilt hier dasselbe Princip wie bei dem Schmucke des Altars: die Wände desselben schmücken wir, wenn wir können, mit den reichsten Gewändern, aber die Theile, welche mit den heiligen Elementen in unmittelbare Berührung kommen, die Platte des Altars bedecken wir nur mit weißen Rinnen und finden in deren Sauberkeit den höchsten Schmuck. So mag

denn auch beim Kelch die Kunst in Ausschmückung des Ständers ihr Bestes thun, der Becher aber glatt bleiben und stets auf's sauberste gehalten werden.

Gravirungen dürften das sein, was sich am leichtesten gut und verhältnißmäßig billig herstellen läßt, und es stellt sich dafür ein reicher Bilderkreis zur Verfügung, selbst wenn wir uns auf Darstellungen beschränken, die in näherer oder fernerer Beziehung zum Abendmahl stehen. Sie können historischer, symbolischer und typischer Art sein. Ich möchte die letzteren besonders befürworten und nenne in dieser Hinsicht: Melchisedek mit Brod und Wein, das Bestreichen der Thüren mit dem Blute des Passahlamms, das Passah selbst, das Mannawunder, Moses das Wasser aus dem Felsen schlagend, Josua und Kaleb mit der Traube, die Krüge auf der Hochzeit zu Kana, die Speisung der Tausende. Diese Bilder können correspondirend auf dem Fuße des Kelches und des Ciboriums (der Hostienkapsel) angebracht werden. Daß dieses letztere Gefäß, welches meist ganz besonders vernachlässigt wird, dem Kelche entsprechend gebildet werde und mit diesem zusammenklänge, wie die Parallelglieder eines Psalmverses, war ein Lieblingswunsch des seligen Vöhe und diese Aufgabe ist in sehr befriedigender Weise von Louis Scheele in Leipzig (Blumenstraße 3) in verschiedenen Ausführungen gelöst worden. Die Kelche dieses trefflichen Meisters sind durchweg von edler Form, können mit den Arbeiten rheinischer und belgischer Werkstätten wetteifern und sind für unsern evangelischen Cultus zweckmäßiger, als die Messkelche jener. Zu mehreren seiner Bilderkelche sind die Zeichnungen von unserm E. Beck in Herrnhut geliefert worden, beide Künstler aber haben es verstanden, an den alten Meisterwerken zu lernen.

E.

Mr.

Aus dem neueren Kirchen-Bau und Umbau in England.

Der sogen. Ritualismus, der unter den Geistlichen der englischen Hochkirche immer größere Dimensionen annimmt, hängt mit der theologischen Richtung des Dr. Pusey und seiner Freunde zusammen und strebt darnach, die religiösen Anschauungen der Gemeinde von der milden Fassung der symbolischen 39 Artikel des 16. Jahrhunderts ab- und in den Lehrbegriff und Cultus der römischen Kirche hinüberzuziehen. Dies gilt dermalen besonders von der Herstellung des Beichtinstituts und von der Einführung der Adoration des in dem sacramentlichen Brode gegenwärtigen Erlösers. Es ist nur eine naturgemäße Folgerung aus diesen dogmatischen und rituellen Bestrebungen, daß auch der Neubau und die Restauration christlicher Kirchen in England in auffallender Weise von dort her beeinflusst wird.

Der Londoner Guardian brachte jüngst nach dieser Seite einen interessanten Artikel, worin sich ein englischer Archäolog, John Henry Parker in Orford, den neuesten Erscheinungen solcher Art gegenüber ausspricht. Derselbe weist vor Allem den Irrthum nach, der in der unverkennbaren Verwechselung der modernen römischen mit der alten christlichen Kirchenpraxis liege. Die moderne römische Praxis gründe sich auf die Lehre von der Transsubstantiation, die in Rom selbst nicht vor

dem 8. oder 9. Jahrhundert eingeführt worden. Der heidnische Altar sei außerhalb des Tempels auf einem über einer Treppenreihe erhöhten, für das versammelte Volk weithin sichtbaren Platze zur Vornahme des Opfers gestanden; der Altar innerhalb der Basilica der christlichen Vorzeit habe am Fuß eines über Treppen erhöhten Raumes seine Stelle gehabt, wo im Grunde der Apsis der Bischof auf erhabenem Stuhle saß und die Sitze der übrigen Geistlichkeit um ihn her eine Stufe niedriger sich ausdehnten. Chrysostomus und Gregor der Große predigten von den Stufen des bischöflichen Thrones hinter dem Altar und verrichteten auch den Altardienst auf der Rückseite des Altars. Einer von den Bischofsstühlen, von welchem Gregor seine berühmten Homilien vortrug, steht noch in der römischen Kirche der heiligen Nereus und Achilleus, der durch den Märtyrertod bewährten Eunuchen der Flavia Domitilla, und an der Rücklehne dieses Stuhles, der freilich auch schon spätere gothische Verzierungen trägt, liest man den Inhalt der 28. Homilie dieses vierten unter den abendländischen Kirchenvätern eingegraben. Auch in anderen alten Kirchen zeigt sich die uralte Einrichtung in noch vorhandenen Resten. Sogar in der Clemenskirche, obwohl ihr jetziger Zustand aus dem 12. Jahrhundert herrührt, steht der Bischofsstuhl hinter und über dem Altar. Der früheste Altarbalдахin findet sich erst aus dem 12. Jahrhundert, während in der Gräberkirche von San Clemente unter den dortigen Wandgemälden vom Jahr 1080 die Abbildung eines solchen ist. Die Anlage der ältesten christlichen Basiliken erhellt besonders aus der großen Basilika der Cäsaren auf dem palatinischen Hügel, welcher jene nachgebildet sind. Dort sieht man die Apsis und die Reste des kaiserlichen (später bischöflichen) Sitzes zehn Fuß hoch an der Hinterwand der Apsis. Die anderen Stühle waren ohne Zweifel aus Holz. An der Vordersehne der Apsis läuft die Chorschranke hin drei Fuß hoch und ebenen Bodens stand hier der Altar, über welchem in dem hohen Gerichtshof die Eide abgenommen wurden. Auf beiden Seiten befinden sich noch Reste von Gallerien oder Emporen; von der unteren Reihe der Säulen sind noch mehrere übrig, diese haben kaum die halbe Höhe des Gebäudes, was an der noch stehenden Ecke sich zeigt und zum Beweise dient, daß hier Seitengallerieen vorhanden waren.

Die Praxis des mittelalterlichen Rom sei aber nicht dieselbe im mittelalterlichen England gewesen. Die neue Schule sei deshalb veranlaßt, die ursprüngliche Anlage alter Kirchen zu verändern unter dem Vorgeben einer Restauration. In Berkhamstead hat man das Dach des Chors um zehn Fuß emporgeführt, weil das alte Dach nicht hoch genug war für den neuen Altar, der auf hoher Treppenreihe zu stehen kommen sollte. In St. Michael von Oxford hat man die östliche Mauerwand umgebaut, um für das Fenster aus dem 13. Jahrhundert eine um 10 Fuß höhere Stelle zu gewinnen, als der alte Baumeister gewollt, und Raum zu schaffen für den neubeliebten Altaraufsatz (reredos), welcher hier durchaus nicht am Platze ist. In einer Kirche von Cornwall hat man den Chorboden nach Osten hinaus um 10 Fuß verlängert, um einen neuen Altar errichten zu können, der gewiß nicht im Plane des alten Erbauers lag. Vergleichen Fälle willkürlicher und zugleich unangemessener Aenderungen im Kirchenbau sind unzählig.

Die alte englische Tradition hat den Altar an die Hinterwand des Chors

gestellt, ohne ihn weiter über den Chorboden selbst emporzurücken. Bei dieser guten alten Uebung, sagt Parker, sollte man bleiben. Weit weniger aber sollte man sich erlauben, Abweichungen hiervon, die auf eine Ueberspannung dogmatischer und cultischer Vorstellungen zurückweisen, Restauration zu nennen. Gleichwohl hat das oberste kirchliche Gericht im Erzbisthum Canterbury, der Court of Arches, im Juli 1874 anders entschieden. Der vor fünfzig Jahren (1823) von dem Kapitel der Kathedrale von Exeter ohne besondere Ermächtigung von Seiten des Bischofs, aber auch ohne irgendwelche Einsprache auf Seiten der Bevölkerung errichtete Hochaltar mit Marmortafeln, welche im Relief Scenen der heiligen Geschichte (Verkündigung und Himmelfahrt Christi, sowie die Ausgießung des h. Geistes am Pfingstfeste) darstellen, wurde auf Anlaß einer an den Bischof gerichteten Petition aus der Mitte der Gemeinde in Folge bischöflicher Visitation für unpassend und ungiltig erklärt, mit dem Anfügen, daß derselbe entfernt und an seine Stelle der einfache Communiontisch mit der Aufschrift der Gesezestafeln gesetzt werde. Das Kapitel appellirte dagegen an den Gerichtshof, dessen Entscheidung dahin ausfiel, daß der Hochaltar, dessen Bilder unverfänglich wären, stehen zu lassen sei.

Literatur.

Dilettanten, Kunstliebhaber und Kenner im Alterthum von Dr. Hugo Blümner. Berlin, 1873 bei Lüderig.

Wir kommen auf diesen Vortrag, der anziehende Detailberichte über obigen Gegenstand bringt, zunächst von den Dilettanten bei den Griechen und Römern, sodann von den Kunstliebhabern und Sammlern unter diesen Völkern des Alterthums handelt, deßhalb zu reden, weil er eine Ansicht über das Verhältniß der alten Christen zur Kunst ausspricht, die wir nicht gut heißen können. Er spricht von den Werken der alten Kunst, die dem christlichen Fanatismus zum Opfer gefallen seien, und sagt, daran sei die Anschauung schuld gewesen, daß mit dem Bildwerke auch der Gott selbst vernichtet werde. Er stellt zunächst die Behauptung auf: der große Haufe des römischen Volkes betrachtete in der letzten Zeit des Römerreiches die Werke der Kunst nur mit einem von Aberglauben umnebelten, stumpfsinnigen Blicke. Für den Landmann ferner, der noch tiefer als der Städter im Aberglauben steckte, war die Statue der Gott selbst, ein Wahn, der sicherlich durch die Priester, die dabei Gelegenheit genug zu frommem Betrug gefunden, genährt und ausgebeutet wurde. Einen andern Gesichtspunkt, als den einer gewissen scheuen Ehrfurcht, kannte das Volk den Kunstwerken gegenüber nicht, leider auch Manche, welche sich zur gebildeten Klasse rechneten. Diese Superstition sei dann sicher mit Schuld geworden an dem Verderben, welches vielfach später über die Bildwerke hereinbrach.

Es ist hier zunächst von dem heidnischen Volke etwas verlangt, was es nicht leisten konnte und nicht sollte. Es sollte, sagt der Verfasser, die Bilder seiner

Götter bloß als Kunstwerke betrachten und von jeder religiösen Bedeutung lösen. Allein das war gegen die Absicht der Kunst selbst; denn die Kunst stand im Dienste der Religion und sollte dem Volke das Wesen seiner Götter anschaulich machen, sollte eine tiefe Ehrfurcht vor ihrer Erhabenheit erzeugen. Der Anblick dieser herrlichen Statuen sollte den Eindruck erzeugen, es seien unendlich erhabene Wesen, welche fürsorgend, freundlich und ernst über den Völkern walteten. Wie kann man nun begehren, daß sie nicht mit Ehrfurcht und kindlicher Scheu zu denselben emporblickten? Daß nun die Meisten in der Statue selbst die Gottheit erblickt hätten, nicht bloß ein Bild, eine Hinweisung auf dieselbe, wird sich kaum nachweisen lassen, von den Gebildeten am allerwenigsten. Bekanntlich aber nahm in der letzten Zeit des Kaiserthums auch unter dem Volke der Skepticismus in erschreckendem Maße zu, so daß sich auch die Ehrfurcht vor den Götterbildern sehr minderte.

Das christliche Volk aber wurde noch weniger darin unterrichtet, daß in diesen Bildern die Götter selbst gegenwärtig seien, daß daher mit der Vernichtung der Statuen die Götter selbst vernichtet würden. Nein, etwas ganz Anderes lesen wir bei den alten Vätern. Der Kirchenlehrer Cyprian hat ein Werk *de idolorum vanitate* geschrieben und die Gedanken darin niedergelegt, welche die Christen seiner Zeit von den Göttern der Heiden hatten. Daß Jene, so beginnt seine Schrift, welche der Pöbel verehrt, keine Götter sind, erhellt schon zur Genüge daraus, weil sie ehemals Könige waren, welche die Thronen, um das Andenken an sie zu bewahren, auch noch nach dem Tode verehrt haben. Es sind ihnen also keine wirklichen Götter, es sind verstorbene Menschen, deren Andenken diese Statuen bewahren. Es ist begreiflich, daß die Christen sonach aus diesem Grunde kein Interesse haben konnten, dieselben zu zerstören. Allein haben sie nicht doch geistige Mächte mit diesen Statuen in Verbindung gebracht? Allerdings. So wenig ihnen die wirklich verehrten Götter Etwas waren, so bestimmt glaubten sie, daß dämonische Mächte durch sie Einfluß übten. Es gibt, sagt Cyprian, unredliche Geister, welche nicht unterlassen, nachdem sie sich in die Laster der Erde versenkt (er bezieht sich damit auf Gen. 6) und durch diese Vereinigung mit der Erde die Himmelskräfte verloren haben, als Verdorbene auch die Andern zu verderben. *Illi ergo spiritus sub statuis atque imaginibus consecratis delitescunt.* Er schreibt ihnen hierauf die mannichfaltigsten Einwirkungen auf die Menschen zu, Alles — *ut ad cultum sui cogant*, um die Verehrung ihrer Wesen zu erzwingen und sich den Anschein zu geben, daß sie durch den Opferduft der Altäre und die Brandstätten des Viehes genährt das geheilt hätten, was sie vorher gebunden haben. Allein gerade durch diese Anschauung des Zusammenhanges der Statuen mit dämonischen Wesen scheint ja der Fanatismus und die Zerstörungswuth der Christen nur gesteigert worden zu sein. Indeß ist dieß doch nicht der Fall. Nicht die Zertrümmerung jener Bildwerke nennt uns Cyprian als Mittel des Kampfes gegen sie, nein mit geistigen Waffen kämpften sie dagegen. Es ist jene merkwürdige Stelle, in der er uns den Exorcismus beschreibt, den die alte Kirche übte. „Sobald wir sie durch den wahren Gott beschwören, verlassen sie uns, sie bekennen sogleich und weichen gezwungener Weise aus den besessenen Leibern. Sehen kann man, wie jene durch unser Wort und durch die Wirkung einer verborgenen Majestät gezeißelt, mit Feuer gequält

werden, wie sie bei der Steigerung der sich fortsetzenden Strafe sich ausdehnen, heulen, seufzen, bitten. Sie bekennen vor den Ohren ihrer eigenen Verehrer, woher sie kommen und wann sie weichen, und sie theilen entweder sogleich oder verschwinden nach und nach, je nachdem der Glaube des Leidenden es fördert oder die Wirkungsgrnade des Heilenden beihilft.“ Wo solche Mittel des Kampfes zu Gebote standen, da begreift sich leicht, daß man nicht zu dem Mittel roher Zertrümmerung seine Zuflucht nahm.

Jedoch immerhin möchte man sagen, das seien nur theoretische Ansichten gewesen, die Praxis habe dem nicht entsprochen. Hiegegen wollen wir aber an das Verfahren erinnern, das Constantin gegen das Heidenthum einhielt. Es war das der Schonung ihrer Tempel und Götterbilder. In seiner Proklamation sprach er als kaiserliche Maxime aus: Diejenigen, welche sich selbst von Gottes Gesetz entfremden, mögen, weil sie es wollen, die Tempel der Lüge behalten; wir haben das leuchtende Haus deiner Wahrheit, welches du uns gegeben hast, wie es unsere Natur verlangt. Das wünschen wir auch ihnen, damit auch sie die Freude der gemeinsamen Eintracht mit genießen mögen; doch keiner beeinträchtige den Andern durch das, was seine eigene Ueberzeugung ist. Durch das, was Einer erkannt hat, nütze er, wenn es möglich ist, seinem Nächsten. Wenn es nicht möglich ist, lasse er ihn seinen Weg gehen; denn etwas Anderes ist, dem Kampfe für das ewige Leben sich freiwillig unterziehen, etwas Anderes mit Strafen zwingen. — Das waren herrliche, lichtvolle Grundsätze. Da kann man sicher von einem christlichen Fanatismus nicht reden. Hören wir aber auch seine Gegner, jene Vorkämpfer des Heidenthums, was werfen sie dem Kaiser vor? Libanius sagt: er entblökte die Götter ihres Reichthums; er nennt ihn kurzweg den Plünderer. Man sieht, nach und nach übte man weniger Schonung gegen die Tempel und ihre Statuen. Aber zerstört hat der Kaiser diese nicht; er hat die schönsten Kunstdenkmale in seine Paläste überführen lassen, er hat sie ihrem ursprünglichen Zwecke entfremdet, aber sie zertrümmert hat er nicht; er hat sie vielmehr ausschließlich von jenem rein künstlerischen Standpunkt betrachtet, den uns der Verfasser als das Richtige empfiehlt. E.

Ueber die Bedachung der Bierungskuppel am Münster zu Straßburg. Mit 6 Photographieen. Straßburg. R. Schulz & Co., Charles Winter's Photographische Anstalt. 1875. 8.

Der Brand von 1870, welcher das Dach des Straßburger Münsters abermals und in seiner ganzen Ausdehnung zerstörte, hat behufs der Wiederherstellung des Daches auch die Frage einer würdigen Restauration der Bierungskuppel, unter welcher Hauptschiff, Chor und Querschiffe zusammenstoßen, veranlaßt. Hierbei ist nun aber die genaue Wiederholung des ursprünglichen romanischen Baues deßhalb nicht durchzuführen, weil in Folge der Veränderungen, welche die Mißgeschicke der früheren Jahrhunderte nach sich gezogen haben, nur noch die Apsis des Münsters ihre anfängliche Höhe beibehalten hat, während die beiden Arme des Querschiffes und noch mehr das Langschiff im Laufe der Zeit bedeutend emporgerückt worden sind, so daß die Bierungskuppel, welche, wie am Dom von Speier und an anderen

älteren Kirchen, das Centrum des gesammten Baues überragen sollte, jetzt namhaft unter das ihr zukommende Niveau herabgesunken erscheint. Unter solchen Umständen aber den Bierungsthurm etwa um zehn Meter hinaufzuführen, um ihm so die gebührende dominirende Stellung im Mittelpunkte der ganzen Architektur zurückzugeben, ist für unzulässig erklärt, weil es in keinem Verhältniß zu den Dimensionen des Unterbaues stünde und den Eindruck einer Disproportion machte. Gleichwohl ist der Versuch gemacht, die Gallerie, den Hauptschmuck des Octogons, um drei Meter höherzustellen und den oberen Theil des Octogons von dem Giebel des Langhauses abzulösen, auch Dachluden im rheinischen Stile der Uebergangszeit anzubringen. Die Verwaltung hat den neuen Plan in einem Holzmodell von natürlicher Größe ausführen und dem Thurm aufsetzen, das Sparrenwerk mit Brettern verkleiden und auf diese die dem Bauwerke zu gebende Fassade aufmalen lassen. Diese Malerei des Modells ist in den Farben des Vogesen sandsteins gehalten. Die Anordnung macht gewiß einen befriedigenden Eindruck. Immerhin bleibt es aber noch fraglich, ob nicht mit Rücksicht auf die frühgothischen Giebelfenster des Querbaues die Wiederaufnahme des früheren gothischen Ausbaues, der unter dem Namen der Bischofsmühle gilt, freilich in den durch die spätere Baugeschichte bedingten Modificationen, wäre vorzuziehen gewesen. Die photographische Abbildung stellt auf den zwei letzten Blättern der vorliegenden interessanten Schrift des Dombaumeisters Klotz das Modell von der West- und Ostseite dar, während die drei vorausgehenden Ansichten den jeweiligen früheren Zustand des Bierungsthurmes in dem Wechsel der Bauperioden vergegenwärtigen. G.

Italien in fünfzig Tagen von Dr. Th. Gsell-Fels. Mit 6 Karten, 18 Plänen und Grundrissen. Leipzig. Bibliographisches Institut. 1875.

Wir haben die drei auf Italien bezüglichen Schriften des Herausgebers zum letzten Mal in No. 5 vom Jahr 1873 dieser Blätter zumal von Seiten ihres für den Kunstliebhaber wünschenswerthen Stoffes anerkennend und empfehlend besprochen, auch seither uns von den günstigen Erfahrungen, durch welche sich Meyer's Reisehandbücher in dieser Richtung befreundeten Wanderern nach dem apenninischen Süden bewährt haben, überzeugt. Nun ist ohne Zweifel mit Rücksicht auf die in neuester Zeit auf gekommenen Gesellschaftsreisen auf der Eisenbahn auch das vorliegende neue Buch erschienen, welches die Vorzüge seiner oben erwähnten Vorgänger mit gedrängter Auswahl in sich vereinigt. Es bietet für eine Reise von acht bis neun Wochen nicht nur die dienlichen Rathschläge für Unterkunft, Einkehr und Herberge, sondern auch die geeigneten Fingerzeige zum Behuf der Besichtigung der Städte und ihrer vornehmsten Plätze und Gebäude, Kirchen und Paläste, Gallerien und Bibliotheken und hebt namentlich in den Sammlungen das vor Anderem Wissenswerthe hervor. Für den reichen Inhalt des zierlich ausgestatteten und gebundenen Exemplars ist der Preis von 9 Mark nicht zu hoch.

Jahresberichte

des

Vereins für religiöse Kunst

in der evangelischen Kirche,

erstattet

in der

General-Versammlung am 15. Mai 1874
und am 1. Mai 1875.

Berlin.

H. W. Schabe's Buchdruckerei (H. Schabe) in Berlin, Stallstraße 47.

General-Versammlung

am 15. Mai 1874.

Im Namen des Vorstandes erstattete der Vorsitzende, Generalmajor z. D. von Meyerinck, den folgenden Bericht:

Das zweiundzwanzigste Jahr der Thätigkeit unseres Vereins ist verfloßen. Wenn dasselbe hinsichtlich seiner sofort erkennbaren Erfolge in einzelnen Richtungen gegen manche der letzteren Vorjahre zurücksteht, so darf hieraus nicht etwa eine Abnahme unserer Wirksamkeit überhaupt gefolgert werden. Einerseits sind wir von Hause aus nicht im Zweifel darüber gewesen, daß ein schwieriges Arbeitsfeld vor uns lag, auf welchem nur durch Ausdauer und auch dann nur langsam Boden gewonnen werden könne, — andererseits ist es in der Natur des von uns gepflegten Gebietes begründet, daß unsere Wirksamkeit nicht Jahr für Jahr eine gesteigerte, ja nicht einmal eine gleiche zu sein vermag, daß vielmehr Schwankungen hierin unvermeidlich sind. In Uebereinstimmung mit den Wahrnehmungen auch an anderen Stellen können wir als eine erfreuliche Thatsache aussprechen, daß das Bestreben, die evangelischen Kirchen zu schmücken und in ihren Geräthen würdig auszustatten, im Wachsen begriffen ist, und unser Verein darf ohne Ueberhebung sagen, zu dieser Thatsache redlich das seinige beigetragen zu haben. Ist mit jenem Bestreben, als einer Folge vielfach ergangener Anregungen, nun auch bereits Erhebliches gewonnen, so bleibt nichtsdestoweniger für die Zwecke unseres Vereins mehr noch zu thun übrig. Fort und fort handelt es sich darum, den geweckten Sinn für Kirchenschmuck in richtige Wege zu leiten, denn mit jenem Sinn ist häufig genug nicht eben das Verständniß für kirchliche Kunst verbunden. In dieser Richtung liegt andauernd die Hauptaufgabe für die unsererseits zu leistende Hülfe, und zwar heute vielleicht mehr wie jemals, denn es ist ganz naturgemäß und in dem wirthschaftlichen Volksleben begründet, daß mit vermehrter

Nachfrage auch die Gelegenheit gleichen Schritt zu halten pflegt, solche Nachfrage zu befriedigen. Aber gerade hier besteht für die Würdigung unserer Zwecke eine große Gefahr, denn während die Verkaufsstellen in dem, was sie darbieten, nur zu häufig völlig außer Stande sind den berechtigten Anforderungen religiöser Kunst zu entsprechen, unterliegt dennoch die Nachfrage leider in ausgedehntem Maße sowohl den Wirkungen der Reclame als der vermeintlich geschäftlichen Bequemlichkeit. So kommt es, daß die unsererseits immer und immer wieder dargebotene künstlerische Leitung, Vermittelung und Hülfe nicht in dem von uns gewünschten Umfange in Anspruch genommen wird und daß fortgesetzt eine Menge von Kirchengeräthen neubeschafft werden, bei denen weder die Form stylgerecht noch der Stoff würdig und zugleich dauerhaft ist.

Und es beschränken sich diese irrigen Auffassungen, dieser Mangel an Verständniß nicht nur auf Kirchengeräthe, sondern sie umfassen auch die höhere kirchliche Kunst, in specie den schönsten Altarschmuck, die Altargemälde. Diesen machen die Veldruckbilder, unter den vorberührten Verhältnissen, eine beklagenswerthe Concurrrenz. Das Fabrikat, lediglich weil es wohlfeil ist, verdrängt die Kunst und läßt diese mitunter selbst da nicht Platz greifen, wo kein Mangel an den erforderlichen Mitteln ist. So ist uns z. B. der Fall vorgekommen, daß die beabsichtigte und gewünschte Erwerbung eines Altargemäldes bloß deßhalb unterblieb, weil von der entscheidenden oberen kirchlichen Stelle rescribirt wurde: für diesen Zweck eine solche Summe auszugeben sei sehr unnöthig, es möge lieber ein Veldruckbild gekauft werden, welches man für 10 Thlr. haben könne. Ja, neuerlichst hatten wir den Fall, daß die unsererseits in Aussicht gestellte Beisteuer von 50 oder 60 Thlr., durch welche die Mittel für ein Altargemälde vollständig beisammen waren, abgelehnt und daß es dagegen vorgezogen wurde, ein Veldruckbild für 20 und einige Thaler zu acquiriren.

Aber eben solche Fälle sind ganz geeignet uns zu zeigen, welches umfangreiches Arbeitsfeld unserer Vebauung noch bedürftig ist, — sie sind geeignet unsere Thätigkeit zu erhöhen und die Zwecke des Vereins mit Eifer zu verfolgen. Unser Bestreben ist ja gerade darauf gerichtet, dem Gottesdienste die Kunst wiederum dienstbar zu machen. Sehr richtig sagt Herr Professor Piper hier in einem seiner Evangelischen Kalender: „Die Kunst im Dienste des Evangeliums ist ein mächtiges Werkzeug zur Förderung christlicher Erkenntniß und Erbauung.“ Wir möchten diese Wahrheit vorzugsweise auf das Altargemälde beziehen,

welches nur bei künstlerischer und empfindungsvoller Ausführung jene Aufgabe erfüllen kann.

Es ist neuerlichst in einer kurzen Betrachtung, betitelt „die Kunst und die Welt“, der Malerei der Vorwurf gemacht worden, sie verzeffe, daß ihre besten Stoffe der heiligen Geschichte entnommen werden können, daher denn auch jede neue Ausstellung weniger religiöse Bilder aufweise. Wir erachten diesen Vorwurf insofern für nicht begründet, als er nicht wohl der Malerei zu machen ist, sondern dem Publikum. Wer kauft heut zu Tage religiöse Bilder? Auch die Kunst geht nach Brod, und man wird unter den dermaligen Lebensverhältnissen von der Malerei nicht verlangen dürfen religiöse Bilder auszuführen, um sie dann im eigenen Besiz zu behalten.

Wir möchten bei dieser Gelegenheit noch einer Wahrnehmung Ausdruck verleihen, welche als eine Folge nicht sachgemäßer Auffassung erachtet werden muß. Häufig nämlich, wenn es sich um ein Altargemälde handelt, wird von dem betreffenden Geistlichen, selbst für eine sehr beschränkte Bildfläche, die Darstellung eines figurenreichen Gegenstandes gewünscht, z. B. des heiligen Abendmahles. Das Altargemälde hat gewissermaßen eine priesterliche Aufgabe: es soll Andacht erwecken, soll Erbauung bewirken. Dieses kann es aber nur, wenn die im Kirchen schiff sitzende Gemeinde das Gemälde verständlich zu erkennen vermag und deßhalb empfiehlt es sich, für beschränktere Raumverhältnisse die Darstellung nur Einer (Christus-) Figur zu wählen, welche dann in wirkungsvoller Lebensgröße ausgeführt werden kann. Dieser Gedanke hat uns denn auch geleitet, als wir die beiden schönen Gemälde „der einladende Christus“ vom Herrn Prof. Pfannschmidt und eines „Ecce homo“ vom Herrn Paul Händler zu dem Zwecke erwarben, dieselben als Altarbilder copiren zu lassen, was ja auch bereits mehrfach geschehen ist.

Uebergehend zu unseren Leistungen in dem jezt abgelaufenen Geschäftsjahre, und zwar zunächst in Betreff der Stiftung von Werken der bildenden Künste, so ist zu berichten, daß unsere Gabe für die Zionskirche hier, das Brod wolf'sche Sandsteinrelief „die Bergpredigt“ darstellend, seit dem vorigen September über dem großen Eingangsportal angebracht ist und der Kirche sehr zum Schmucke gereicht. Wir haben ferner die Ausführung einer anderen Skulpturarbeit, eines Grabdenkmals für einen Gutsbesiz in Pommern, vermittelt und haben einem etwa 5 Fuß hohen Marmor-Crucifix, einer sorglich durchgeführten Arbeit des Bildhauers Herrn Pohlmann hier, welche einschließ-
lich

einer sehr erheblichen Beisteuer aus den disponiblen Fonds des Königl. Cultus-Ministeriums mit 550 Thlr. honorirt worden ist, eine würdige Stelle in der hiesigen Domkirche verschafft. — Für die Erwerbung von Altargemälden wurde uns die Gelegenheit leider nur in 2 Fällen dargeboten, beidemale zu einer Copie unseres Händler'schen „Ecce homo“, welche Arbeiten für die Kirche zu Nehden in der Provinz Hannover vom Portraitmaler Herrn Schäfer, und für die Kirche zu Pädligar in der Provinz Brandenburg von Fräulein Emma Stolzenburg in bewährter Weise sehr gut ausgeführt worden sind.

In der zweiten Richtung der statutenmäßig uns zugewiesenen Thätigkeit, der würdigen künstlerischen Ausstattung des Innern der Kirchen, hatten wir einigemale Veranlassung über projectirte bauliche Ausführungen und über Entwürfe zu Glasmalereien sachverständige Gutachten abzugeben. Was ferner die hierher gehörige Beschaffung der zum Gottesdienste benötigten Utenfilien und Geräthe betrifft, so ist nach einzelnen dieser Geräthe im letzten Jahre weniger Nachfrage gewesen als noch je. Z. B. hatten wir nur 3 Altarkannen, nur 1 Kelch, nur 2 Patenen zu besorgen, ferner 5 Ciborien, 5 Kranken-Communion-Geräthe und 4 Taufbecken. Dagegen freilich darf nicht unerwähnt bleiben, daß außerdem, d. h. direct von den Herren Hof-Goldschmieden Sy & Wagner hier, nach unseren Mustern noch 17 Altarkannen, 11 Kelche, 5 Ciborien, 4 Kranken-Communion-Geräthe und 9 Taufbecken bezogen worden sind. Als weiter durch uns bewirkte Besorgungen haben wir noch aufzuführen: 7 Taufsteine, 7 Crucifixe, 7 Paar Altarleuchter, 12 Kronleuchter, 12 Wandleuchter, 1 Paar Kanzelleuchter, 1 Altarbibel, und zu einigen Gedenktafeln, bei denen besondere Anforderungen gemacht wurden, haben wir geeignete Zeichnungen dargeboten. Außerdem haben wir in 61 Fällen, in denen es sich theils um Anschaffung von Geräthen, theils um Einrichtungen in den Kirchen handelte, unseren Rath erteilt.

Anlangend die dritte Richtung unserer Thätigkeit, wie die Statuten uns solche vorschreibt — die Herausgabe von Blättern evangelisch-christlicher Darstellungen — so haben unsere geehrten Mitglieder in der jüngst empfangenen lithographischen Wiedergabe der schönen Composition des Herrn Prof. Pfannschmidt, „die Geburt Christi“ darstellend, die Erfüllung des von uns im vorjährigen Berichte gegebenen Versprechens erhalten, und wir freuen uns in der Lage gewesen zu sein, diese sehr gelungene Lithographie auch den zum Empfange unserer Vereinsblätter statutenmäßig nicht berechtigten

Mitgliedern ausnahmsweise haben verabsolgen zu können. Es sei noch gesagt, daß wir mit diesem Blatte ein Pendant zu der vor mehreren Jahren von uns edirten Lithographie „Christus am Kreuz“ nach demselben Meister, haben geben wollen.

Nach den verschiedenen Provinzen gruppirt, hat man in dem abgelaufenen Jahre sich am meisten aus Brandenburg an uns gewendet, hiernächst aus Sachsen und Hannover, dann aus Ostpreußen und Westphalen, aus Schleswig-Holstein und Schlesien, und nur einige wenige Male aus Posen, der Rheinprovinz und Hessen-Nassau; in 9 Fällen aus dem Auslande.

Die Zahl unserer Mitglieder ist annähernd dieselbe wie vor Jahresfrist, wo sie 356 betrug. Von diesen sind leider 30 ausgeschieden, dagegen sind 33 neu hinzugekommen, so daß der Verein heute 359 Mitglieder zählt, davon 74 in Berlin und 285 auswärts.

Was unsere pecuniären Verhältnisse betrifft, so hat es nicht ohne Einfluß bleiben können, daß die Zahlung der letzten Rate für das Brodewolf'sche Sandsteinrelief in diesem Geschäftsjahre zusammentraf mit den Kosten der Herausgabe des neuen Vereinsblattes, welche beide Posten 900 Thlr. in Anspruch nahmen. Dennoch haben wir es ermöglicht diese Zahlungen zu leisten, ohne unserem Effecten-Bestande mehr als 100 Thlr. zu entnehmen, wobei freilich der Baarbestand heute sich um beinahe 300 Thlr. geringer herausstellt als beim vorjährigen Abschluß, — jenen Zahlungen gegenüber eine immerhin befriedigende Sachlage.

Die Einnahmen waren: Mitgliederbeiträge, einschließlich 100 Thlr. von des Kaisers Majestät, 746 Thlr., — außerordentliches Geschenk Ihrer Majestät der Kaiserin, 33 Thlr. 10 Sgr., — für verkaufte Vereinsblätter 25 Thlr. 11 Sgr., — Zinsen 80 Thlr. 7 Sgr. 6 Pf., — Portovergütungen 47 Thlr. 18 Sgr. 6 Pf., — Erlös eines Werthpapiere 100 Thlr., — in Summa 1032 Thlr. 17 Sgr., — zu welchem Betrage noch der beim vorjährigen Kassenabschluß verbliebene Baarbestand mit 635 Thlr. 24 Sgr. 10 Pf. kommt.

Dagegen die Ausgaben: für Stiftungen und Werke der christlichen Kunst 795 Thlr. 23 Sgr. 6 Pf., von welchem Betrage 288 Thlr. 16 Sgr. den dabei theilhaftig gewesenen Gemeinden zufallen, so daß unser Antheil hierbei sich auf 507 Thlr. 7 Sgr. 6 Pf. beläuft, — ferner für Vereinsgaben 676 Thlr. 19 Sgr. 6 Pf., — für Drucksachen, Buchführung, Botenlohn, Porti, Speesen u. s. w. 138 Thlr. 7 Sgr. 2 Pf., — in Summa 1322 Thlr. 4 Sgr. 2 Pf.

Somit schließt unsere Kasse heute mit einem Baarbestande von 346 Thlr. 7 Sgr. 8 Pf. ab, und besitzt außerdem Effecten im Nennwerthe von 2000 Thlr.

Nach §. 3 unserer Statuten haben alljährlich aus dem Vorstande 3 Mitglieder auszuscheiden. Das würde diesesmal die Herren Prof. Dr. Drake, Oberhofbaurath Straß und General von Meyerinck treffen. Nun ist aber Herr Prof. Drake zu Anfang des laufenden Jahres ganz aus unserem Vereine geschieden und für diesen Verlust hat sich der Vorstand, zufolge der ihm statutenmäßig zustehenden Befugniß, durch die vom Herrn Prof. Albert Wolff angenommene Wahl bereits ergänzt, so daß heute ein Ersatz nur für die zwei anderen vorgenannten Mitglieder zu beschließen ist. Wir stellen anheim, hiermit zugleich die in §. 5 unserer Statuten vorgeschriebene Wahl zweier Vertrauensmänner, Behufs Prüfung der Rechnungslegung, zu verbinden.

Es wurden hiernach zu dem leztberegtten Zwecke die Herren Stadtrath Pohle und Baurath Erbkam gewählt, während für den Vorstand die Wiederwahl der ausscheidenden beiden Mitglieder sich ergab.

Der Vorsitzende:

von Meyerinck,
Generalmajor z. D.

Der Schriftführer und
stellvertretende Vorsitzende:

Erbkam,
Baurath.

Jahresbericht

am 1. Mai 1875.

Das jetzt verflossene Geschäftsjahr des Vereins hat für unsere Thätigkeit leider nur eine spärliche Gelegenheit dargeboten. In kaum einem der früheren Jahre ist unsere Hülfe und Vermittelung in gleich geringem Maße in Anspruch genommen worden. Es kann dieses nicht füglich Wunder nehmen, wird vielmehr als eine unvermeidliche Folge der augenblicklichen allgemeinen kirchlichen Verhältnisse erkannt werden müssen. Die Geistlichkeit des Landes ist zur Zeit in mannigfacher Beziehung und in mannigfacher Richtung so außerordentlich in Anspruch genommen, daß es derselben vielfach wie an Muße so an Neigung fehlen wird, der von unserem Vereine vertretenen Specialität im kirchlichen Leben eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Inzwischen werden die vorangedeuteten Verhältnisse vorübergehen und es wird dann die Zeit kommen, in welcher auch die kirchliche Kunst wieder mehr in den Gesichtskreis derer treten wird, welche vorzugsweise berufen sind, die Förderung derselben sich angelegen sein zu lassen. Es ist die allerdings nicht leichte Aufgabe unseres Vereins, diese Zeit abzuwarten und durch die augenblickliche, man könnte fast sagen Nichtbeachtung seiner Existenz nicht entmuthigt zu werden. Wir dürfen an der Ueberzeugung festhalten, daß nachdem die einflußreiche Wichtigkeit einer würdigen Ausstattung der Gotteshäuser einmal in dem Umfange erkannt worden ist, wie wir dieses in den letzteren Jahresberichten aussprechen konnten, die kirchliche Kunst den gewonnenen Boden nicht wohl wieder verlieren kann und daß somit unserem Vereine die wünschenswerthe Wirksamkeit hoffentlich in naher Zukunft wieder eröffnet sein wird.

Unter den hier erörterten Umständen hat der Vorstand geglaubt, für diesesmal die Generalversammlung ausfallen lassen zu sollen, verabsäumt es aber nicht, den geehrten Vereins-Mitgliedern im Vorliegenden den statutenmäßigen Bericht zu erstatten.

Was zunächst die Stiftung von Werken der bildenden Künste betrifft, so hatten wir die Beschaffung nur eines Altarbildes zu vermitteln: eine von dem Portraitmaler Herrn Schäfer hier in gewohnter Tüchtigkeit ausgeführte Copie unseres Händler'schen Gemäldes „Ecce homo“ für das Diakonissen-Krankenhaus zur Barmherzigkeit in Königsberg i. Pr. Außerdem waren wir in der Lage, mit den beiden in unserem Besitze befindlichen Gemälden insofern eine Hülfe leisten zu können, als wir dieselben, auf die an uns ergangenen Bitten, zum Copiren zur Disposition stellten: das vorgenannte Händler'sche Bild für die Kirche zu Schmollin in Pommern, und den Pfannschmidt'schen „einladenden Christus“ für die Kirche zu Oberholzheim in Schwaben. Endlich haben wir, in Erfüllung einer aus Culm in Westpreußen an uns gerichteten Bitte, die Erlaubniß erteilt, die letzt erwähnte Christus-Figur für ein Glasgemälde in der Apsis der dortigen Kirche zur Verwendung zu bringen.

An Geräthen, Behufs würdiger Ausstattung der Kirchen, hatten wir zu besorgen: 3 Altarkannen, 1 Kelch mit Patene, 4 Ciborien, 2 Kranken-Communion-Geräthe, 2 Taufsteine, 4 Taufbecken, 2 Taufkannen, 1 Crucifix, 1 Paar Altarleuchter, 10 Kronleuchter, 12 Wandleuchter, 1 Gedenktafel, und hatten in 39 Fällen Gelegenheit, in Beziehung auf dergleichen Anschaffungen oder auf Einrichtungen in den Kirchen, unseren Rath zu erteilen.

In Gruppen zusammengestellt, waren es die Provinzen Sachsen und Brandenburg, aus denen wir zumeist in Anspruch genommen wurden, dann Pommern, die beiden Preußen, Hannover und Posen, — die übrigen Provinzen in ziemlich gleich geringem Maße. Acht Fälle kommen auf das Ausland.

Der Verein zählt heute 352 Mitglieder, 7 weniger als im vorigen Jahre. Gegen 37, welche seitdem ausgeschieden sind, — zu unserem Bedauern allermeist Geistliche, theilweise unter Berufung auf geschnälertes Einkommen, — hatten wir einen Zugang von 30. Unter den zeitigen Mitgliedern sind 279 auswärtige und 73 in Berlin.

Der Stand unserer Kasse darf als ein befriedigender bezeichnet werden. Zu dem vorjährigen Baarbestande von 346 Thlr. 7 Sgr. 8 Pf. treten die Einnahmen: Mitglieder-Beiträge, einschlich 100 Thlr. von Sr. Majestät dem Kaiser, 753 Thlr., — für verkaufte Vereinsblätter 63 Thlr. 26 Sgr. 6 Pf., — Zinsen 78 Thlr., — und Portovergütungen 51 Thlr. 3 Sgr. 6 Pf.. Somit standen im Ganzen zur Verfügung 1292 Thlr. 7 Sgr. 8 Pf.

Ausgegeben ist dagegen: für Stiftungen und Werke der christlichen Kunst 195 Thlr., welche Summe sich auf 41 Thlr. 15 Sgr. ermäßigt, indem 153 Thlr. 15 Sgr. von den dabei betheiligt gewesenen Gemeinden u. s. w. wiedererstattet worden sind, — für Vereinsgaben 256 Thlr. 24 Sgr. 6 Pf. — für Drucksachen, Buchführung, Votenlohn, Porti, Spesen u. s. w. 155 Thlr. 23 Sgr. 3 Pf., — mithin zusammen 454 Thlr. 2 Sgr. 9 Pf.

Hiernach hat unsere Kasse heute einen Baarbestand von 838 Thlr. 4 Sgr. 11 Pf. und besitzt außerdem Effecten im Nennwerthe von 2000 Thlr. Von jenem Baarbestande sollen, auf den Antrag des Schatzmeisters, 400 Thlr. fernerweit in Effecten angelegt werden.

Die statutenmäßige Revision der Rechnungsbücher und der Kasse ist von den Herren Stadtrath a. D. Pohle und Baurath Erbkam vollzogen und es ist demnächst unserem Herrn Schatzmeister Decharge ertheilt worden.

Der Vorsizende:

von Meyerinck,

Generalmajor z. D.

Der Schriftführer und
stellvertretende Vorsizende:

Erbkam,

Baurath.

Rechnungs=Auszug

für die Geschäftsjahre 1873/74 und 1874/75.

		thlr.	gr.	pf.
A. Einnahme.				
1.	Bestand beim Abschlusse am 26. Mai 1873:			
	a) in Effecten 2100 Thlr.			
	b) in baarem Gelde	635	24	10
2.	Beiträge der Mitglieder:			
	a) nachträglich für das Jahr 1873 23 — —			
	b) für das Jahr 1874 757 — —			
	c) " " 1875 717 — —			
	d) voraus für das Jahr 1876 2 — —	1499	—	—
3.	Außerordentliches Geschenk Ihrer Majestät der Kaiserin	33	10	—
4.	Für verkaufte Vereinsblätter	89	7	6
5.	An Zinsen:			
	a) von 1200 Thlr. zu 3½% für 2 Jahre 84 — —			
	b) " 800 " " 4½% " 2 " 72 — —			
	c) " 100 " " 4½% " ½ " 2 7 6	158	7	6
6.	Für eine verkaufte Niederschlesisch-Märkische-Eisenbahn-Prioritäts-Obligation	100	—	—
7.	An Einzahlungen und Zuschüssen bei Beschaffung von Werken und Gegenständen christlicher Kunst:			
	a) für die Kirche zu Rehden in Hannover 114 26 —			
	b) für die hiesige Domkirche 50 — —			
	c) für die Kirche zu Pädligar in der Prov. Brandenburg 113 20 —			
	d) f. d. Kirche zu Rogehnen in Ostpreußen 10 — —			
	e) von Frau von Vandemer zu Seelesen in Pommern 4 25 —			
	f) für die Kirche zu Breschen in Posen 17 — —			
	g) für das Krankenhaus zur Barmherzigkeit zu Königsberg in Preußen 131 20 —	442	1	—
8.	An Porto-Vergütungen	98	22	—
	Summa der Einnahme	3056	12	10

B. Ausgabe.

		thlr.	gr.	pf.
1.	Für Stiftungen und Werke christl. Kunst:			
	a) Altargemälde f. d. Kirche zu Rheden in Hannover	114 26 —		
	b) Dem Bildhauer Brod wolf letzte Rate für das Sandstein-Relief „die Bergpredigt“	500 — —		
	c) Dem Bildhauer Pohlmann Restzahlung für ein Marmor-Crucifix für die hiesige Domkirche	50 — —		
	d) Altargemälde für die Kirche zu Padligar in der Provinz Brandenburg, einschließlich der Kiste zu demselben .	113 20 —		
	e) Taufbecken für die Kirche zu Rogehnen in Ostpreußen	17 7 6		
	f) Altarkanne für die Kirche zu Breschen in Posen	30 — —		
	g) Altargemälde für das Krankenhaus zur Barmherzigkeit zu Königsberg in Pr., einschließlich der Verpackung	131 20 —		
	h) Dem Maler Heynacher für eine Oelfarbenstizze, „Christus und die Jünger zu Emmaus“ darstellend	33 10 —		
		990	23	6
2.	Für Vereinsgaben und Vervielfältigung von Kunstgegenständen:			
	a) An Steinkopf in Stuttgart für das Christliche Kunstblatt	498 27 —		
	b) Für Photographie des Brod wolf'schen Sandstein-Reliefs „die Bergpredigt“ .	9 15 —		
	c) Für Lithographie des Vereinsblattes „Christi Geburt“	400 — —		
	d) Dem Kupferstecher Volkert in München für Abdrücke des Blattes „Christus am Kreuz“	17 7 —		
	e) Rahmen zu Vereinsblättern als Gaben an Schulen u. Wohlthätigkeits-Anstalten	7 25 —		
		933	14	—
3.	Verschiedenes:			
	a) Drucksachen incl. Papier	44 16 3		
	b) Buchbinderarbeiten	1 14 9		
	c) Material zur Versendung des letzten Vereinsblattes	22 2 6		
	d) Kiste zur Versendung eines Gemäldes nach Seelesen in Pommern	4 25 —		
	e) Dem Buchführer für 2 Jahre	33 15 —		
	f) Dem Vereinsboten für 1½ Jahre	70 — —		
	g) An Porti, Spesen und diversen kleinen Ausgaben	117 16 11	294	— 5
	Summa der Ausgabe	2218	7	11

C. Bilanz.

Einnahme . . .	3056 Thlr.	12 Sgr.	10 Pf.
Ausgabe . . .	2218 "	7 "	11 "
Mithin Bestand	838 Thlr.	4 Sgr.	11 Pf.

Außerdem Effecten im Nennwerthe von 2000 Thlr.

Berlin, den 1. Mai 1875.

Der Schatzmeister des Vereins
Wilh. Ernst.

Auf Grund des Attestes der Herren Rechnungs-Revisoren ist dem Herrn
Schatzmeister die Decharge ertheilt.

von Meyerinck.

Der Vorstand des Vereins besteht zur Zeit aus folgenden Mitgliedern:
 General-Major z. D. von Meyerinck, Vorsitzender.
 Baurath Erbkam, Schriftführer und stellvertretender Vorsitzender.
 Verlagsbuchhändler Ernst, Schatzmeister.
 Staatsminister a. D. Dr. von Bethmann-Hollweg.
 Ober-Consistorialrath und Prof. Dr. Dörner.
 Professor Hermann, Geschichtsmaler.
 Prediger Oldenberg.
 Professor Pfannschmidt, Geschichtsmaler.
 Professor Albert Wolff, Bildhauer.
 Geh. Ober-Hofbaurath und Professor Strack.

Verzeichniß der Mitglieder

am 1. Mai 1875.

I. In Berlin.

	Jährlicher Betrag Thlr.		Jährlicher Betrag Thlr.
Se. Maj. der Kaiser u. König	100	Eggers, Senator Dr.	5
		Engelbach, Maler	1
		Erbkam, Baurath	2
Architekten-Verein	3	Ernst, Verlagsbuchhändler	3
v. Arnim, Frau Gräfin, Exc.	3	Falk, Dr., Wirkl. Geh. Staatsmin., Exc.	3
v. Behr, Architect	2	Francke, Frau Stadtrath	3
Bessert-Nettelbeck, Frä. Pauline	1	Friedlaender, C., Dr. jur.	2
v. Bethmann-Hollweg, Dr., Staatsminister a. D., Exc.	5	Geiß, Rentier	3
Boehm, Fr., Geh. Med.-Rath, geh.		Grasnick, Particulier	1
v. Meyerind	2	Haendler, Geschichtsmaler	1
Boehme, C., Pastor	2	Hapke, Prediger	2
Bolte, Geschichtsmaler	3	v. Hardenberg, Frä. Caroline	2
Brückner, General-Superintendent, Propst, Dr.	5	Hegel, Consistorial-Präsident	2
v. Buddenbrock, Frä. Julie	5	Henning, Professor	2
v. d. Busche-Kessell, Baron, Major	3	Hermann, Geschichtsmaler u. Prof.	3
Cassel, Paulus, Professor	2	Herrmann, Präsident des evangel. Oberkirchenrathes	3
Central-Ausschuß f. die innere Mission der deutschen evan- gelischen Kirche	2	Herz, W., Buchhändler	3
Curtius, Prof. Dr.	2	Hildebrandt, Prediger	2
v. Decker, Geh. Ober-Hof-Buchdrucker	3	Hitzig, Geh. Regier.- u. Bau-Rath	3
v. Decker, Georg	1	Homeyer, Geh. Ober-Tribunals- Rath	2
v. Decker, Richard	1	Kögel, Dr., Hofprediger und Ober- Consistorialrath	2
Dorner, Ober-Consistorial-Rath, Professor Dr.	2	Krazenstein, Missions-Inspector	2
Droysen, Professor Dr.	1	v. Ledebur, Geh. Reg.-Rath Dr. Freih.	3
v. Eckardstein-Proepel, Frau Ba- ronin	3	v. Lepel, Hauptmann	1
		Lepsius, Prof. Dr.	3
		Mantel, Landschaftsmaler	1
		Meißner, Prof. Dr.	3
		v. Meyerind, General-Major z. D.	3

	Zählerlicher Beitrag Thlr.		Zählerlicher Beitrag Thlr.
Missions-Nähverein der Drei- faltigkeitskirche	2	Schönberger, Prediger	2
Neubauer, Münz-Wardein	2	Schöne, Dr., Geh. Reg.-Rath und Prof.	2
v. Noftig-Wallwitz, Frau	1	Schubert, Geschichtsmaler u. Prof.	3
Oldenberg, Prediger	2	Schulze, W., Buchhändler	3
Orth, Baumeister	3	Stahn, Ober-Consistorial-Rath	1
Pfannschmidt, Geschichtsmaler und Prof.	3	Steeger, stud. theol.	2
Pohle, Stadtrath	1	Strack, Geh. Ober-Hofbaurath, Prof.	3
Pourtales, Frau Gräfin	2	v. Stülpnagel, Fräulein	2
Prutz, Historienmaler	1	Wagner, Hof-Goldschmied	1
Rathmann, Prediger	1	Wiese, Geheimer Ober-Regierungs- Rath, Dr.	1
v. Reventlow-Altenhoff, Gräfin	2	Wittich, Maler	3
v. Rochow, Fräulein	2	Wolff, Albert, Professor	2

II. Außerhalb Berlin.

	Zählerlicher Beitrag Thlr.		Zählerlicher Beitrag Thlr.
Achelis, Pfarrer in Oberneuland	1	Böhmer, Pastor in Börden	1
Achilles, Pastor in Labelsloh	1	Böhmer, Pastor in Detmold	1
Ahlmann, Superintendent in Petershagen	1	Boisly, Frl., in Dresden	2
v. Alvensleben, Rittmeister a. D. in Erxleben	1	Boß, Pastor in Alfeld	1
Balzer, Pastor in Wichmannsdorf	1	Bojer, Maler in Düsseldorf	1
Bamberg, Pastor in Fürstenwalde	2	Bourwieg, Pfarrer in Lenzen	1
Bauer, Pastor in Monroe, Amerika	2	Brands, W., Pastor in Nordhorn	1
Baur, Professor in Leipzig	2	Braune, Geh. Consistorial Rath und General-Superintendent in Alten- burg	2
v. Beaulieu-Marconnay, Wirkl. Geh. Rath, Erc., in Dresden	1	Breier, Gymnasial-Director in Lübeck	1
Becker, Pastor in Warlin	1	Brenning, Pastor in Fündern	2
v. Behr, Prediger in Reddenau	2	Brettner, Präpositus in Boizen- burg a. E.	2
Behrends, Prediger in Praedikow	1	Brüggemann, Pastor in Kettwig	2
Bergau, Prediger in Gerdaun	1	Brzoska, Pfarrer in Osterode D.-Pr.	2
v. Bethmann-Hollweg, Frau, geb. Gräfin v. Arnim, in Runowo	4	v. d. Busche-Ippenburg, Graf, auf Ippenburg	3
v. Blankenburg, Rittergutsbesitzer auf Strippow	2	Büttner, Pastor in Hannover	2
Bleischmidt, Pastor in Hagen	3	Christmann, Pfarrer in Gr. Wilms- dorf	2
Bloß, Superintendent in Bockenheim	1	Claudius, Pastor in Tolk	1
v. Blome, Baronesse, in Kiel	1	v. Coelln, Pastor in Breslau	1
Boß, Gutsbesitzer in Groß-Wel- zien	1	des Coudres, Prof. in Carlsruhe	1

	Sährlicher Beitrag Thlr.		Sährlicher Beitrag Thlr.
v. Cramm, Landrath in Volkersheim	2	v. Güler, Freiherr, in Karlsruhe in	
Cültmann, Pastor in Callehne	1	Baden	2
Cuno, Wasserbau-Inspect. in Düsseldorf	1	Golling, Oberpfarrer in Lieberose	2
Cuno, Pastor in Stepenitz in Pomm.	2	Göttig, Probst in Apenrade	1
v. Czettitz und Neuhaus, Baron, in Kolbnitz	2	v. Gronefeld, Ober-Regierungs- Rath in Stettin	2
Damm, Bildhauer in Nieder-Dorla	1	Haack, Pfarrer in Pössow	2
Danneil, Dr., Pastor in Niedern- dodeleben	1	Hase, Geh. Kirchenrath Dr., in Jena	1
Dieffenbach, Pfarrer in Schlit	1	Heidtmann, Pastor in Taden	2
Differt, Pfarrer in Rogehnen	1	Hellwich, Pastor in Muggenhall	1
v. Dobened, Frau, in Rehdorf	2	Hepner, Pastor in Danzig	2
Dreieichmann, Pastor in Lippstadt	2	Hildebrandt, Gymnasial-Lehrer in Essen	2
Dümmler, Pfarrer in Konradsbreuth	1	Hollenberg, Pastor in Walddröhl	1
Dumrath, Diaconus in Sagard	1	Holm, Pastor in Orßüll	2
Dürr, Pastor in Clausnagen	2	Horlohe, Pfarrer in Enger	1
Ebart, Frau Auguste, in Staffelde	3	Hofemann, Prediger in Malchow bei Berlin	2
Eger, Paul, Prediger in Hackpüffel	2	Hübener, P., Director in Dresden	1
Eggerling, Cand. theol. in Werther	1	Hupfeld, Archidiacon in Schleusingen	2
Eggers, Pastor in Laage	1	Huther, Dr., Pastor in Wittensoerden	1
Eickhoff, Frau Pastor, in Münden	1	Jacobs, Dr., Bibliothekar in Werni- gerode	1
Engelhardt, Pfarrer zu Landshut in Bayern	2	Jordan, Fr. Dom.-Rath, in Wismar	1
Feesche, Buchhändler, in Hannover	2	v. Kanitz, Frau Gräfin, geb. v. Sydow, auf Podangen	2
Feldhoff, Fabrikbesitzer in Langen- berg	2	Karmann, Pfarrer in Gruppe	2
Fischer, D., Hülfsprediger in Vocho	1	Karsten, Superintendent in Schwerin	1
Fischer, Pastor in Woldegk	2	Karsten, Fräulein, in Copuchowo	2
Fischer, Pastor in Hermisdorf in D.Pr.	2	Kirchen-Vorstand in Emden	2
v. Fischern, Ober-Lieutenant a. D. in Cyba	1	Kirchen-Vorstand, lutherischer, in Mürich	2
Francke, Pastor in Lüssingen	1	Kirchen-Vorstand in Treuenbriezen	2
Freitag, Pastor in Hannover	2	Kirst, Pastor in Weißbach	1
Frick, Director Dr., in Rinteln	1	Klatte, Pastor in Lüneburg	1
Friedrich, Sanitäts-Rath Dr., in Wernigerode	2	Kletschke, Prediger in Memleben	1
Friße, Bauinspecteur in Magdeburg	2	Klewitz, Superintendent in Gutsleben	1
Fünke, W., Pastor in Schina	1	König, Pfarrer in Witten	2
Geering, Buchhändler in Basel	2	König Wilhelm-Schule in Rei- chenbach	2
Geißler, Superintendent in Wittstock	1	Körner, Pastor in Rößlitz	1
Gem.-Kirchenrath in Sprottau	2	Koerner, Pastor in Schwelm	2
v. Gerlach, Pfarrer in Samswegen	2	Korrens, Pastor in Burg	1
v. Gerlach, Frl., in Rohrbeck	2	Krahejun., Joh., in Herbede a. d. Ruhr	2
		Kramer, Director Dr., in Halle a. S.	1

	Zählerlicher Beitrag Thlr.		Zählerlicher Beitrag Thlr.
v. Kröcher, Frl., in Bollenschier	2	Müller, Pastor in Moringen	2
Krukenberg, Pfarrer in Gr. Thier- bach	2	Müller, Pastor in Satrup	2
Kühn, Dr., Consistorial-Assessor und Pastor in Bellsiedt	2	Müller, Pastor in Sauen	1
Kunsemüller, Pfarrer in Brakwede	1	Müller, Defan in Schweinsfurt	2
Lange, Pastor in Wipshausen	2	Müller, Pfarrer in Wittmannsdorf	1
Langer, Pastor in Glienide	1	Nachtigal, C. F., Kaufm. in Stendal	1
Langmann, Pastor in Herrnburg	1	Nachtigal, Leop., Pastor in Süptitz	1
Lappe, Pfarrer in Obergassel	2	Nasse, Dr., Medicinalrath in Siegburg	2
Lehmann, Pfarrer in Labiau	2	Natorp, Consistorialr. in Düsseldorf	1
Leist, Geh. Justizrath Dr., in Jena	1	Raumann, Otto, in Raumburg a. S.	1
Leonhardt, Pastor in Starzeddel	2	Riese, Pfarrer in Bahrendorf	1
Lepding, Superintend. in Gevers- dorf	2	Rodop, Kirchenvorsteher in Stade	2
Liba, Prediger in Nieder-Allersdorf	1	Roh, Superintendent in Neu-Strelitz	2
zu Lynar, Frau Gräfin, geb. von der Marwitz, auf Schloß Lübbenau	4	Rosswald, Superintendent in Heil- genstadt	1
zu Lynar, Gräfin Anna, auf Schloß Lübbenau	2	Ramperrien, Cand. theol., in Lang- hagen	2
Maltzan, Frau Baronin, auf Lang- hagen	2	Perschmann, Pfarrer in Mühlbeck	1
March, Commerzienrath in Char- lottenburg	5	Pfanne, Diaconus in Halle a. S.	2
Märker, Dr. phil., Postermitz	2	Pfeiffer, Superintendent in Wuster- hausen	2
Martini, Pastor in Trebatitz	1	Pfeiffer, Pfarrer in Steinau	2
v. Massow, Frau, geb. v. Behr, in Dresden	2	Plath, Gymnasiallehrer in Kloster Kosleben	2
Medenwald, Pastor in Gr. Grünow	1	Plessen, Frau Gräfin, geb. von Meyerinck, in Zenack	3
Meinardus, Bildhauer in Düssel- dorf	1	Pokrantz, Pastor in Horst	2
Melhorn, Pastor in Tauche	1	Pompe, Superintend. in Lauenburg	2
v. Mellenthin-Lienichen auf Lie- nichen	2	Postler, Pastor in Buchwald	1
Melm, Superintend. in Falkenhagen	1	Prieze, Pastor in Spaningen	1
Mendelson, Diaconus in Wezen- dorf	1	v. Prittwitz, Frl. Nanny, in Breslau	2
v. Mesmer-Saldern, Frau, auf Annenhof	2	zu Puttlitz, Edle Herrin, zu Carls- ruhe in Baden	2
Meuß, Consistorialrath, Professor Dr. in Breslau	2	Raabe, Superintend., Wolmirstedt	1
Meyer, Pastor in Schönbeck	2	Rogozky Pastor in Triglitz	1
Milde, Maler in Lübeck	1	Reihlen, Kaufmann in Stuttgart	1
Moriz, Pfarrer in Simmou	2	Reimpell, P. C., in Lübeck	2
Müller, Oberprediger in Calbe a. M.	2	Reishauer, Pastor in Meinsen	1
		Renner, Oberpfarrer u. Sup.-Vicar in Langensalza	1
		v. Reumont, Geh. Legations-Rath in Bonn	2
		v. Reventlow-Zersbeck, Fr. Grä- fin, geb. Frein v. d. Busche- Kessell, in Zersbeck	2

	Jährlicher Betrag Thlr.
v. Rheinbaben, Frau Baronin, in Sauen	1
Rothert, Pastor in Heisebe	2
Rothkirch = Trach, Kammerherr Graf, in Panthenau	2
Salin, Predigts = Amts = Cand. in Zichow	1
Saenger, Pastor in Königswinter	2
Sarasin, Pfarrer in Basel	1
Saß, Pastor in Kolbenbüttel	2
v. Schack, Frä. Hedwig, in Kloster Dobbertin	2
v. Schack, Frau, in Fürstenwalde	2
Scheel, F. G., Kaufmann in Daber	2
Scheibe, Consistorialrath in Eisleben	2
Schellong, Superintend. in Marg- grabowa	1
Schian, Diaconus in Eiegenitz	2
Schinkel Prediger in Krahne	2
Schlecht, Pastor in Posen	1
Schlieben, Pastor in Groß-Riez	1
v. Schlippenbach, Albert, Graf, Kammerherr in Arendsee	2
Schmidt, Archidiaconus in Luckau	1
Schmidt, Superintendent in Parchim	2
Schmidt, Präpositus in Zwenack	1
Schmidtborn, Dr., Kirchen-Altester in Saarbrücken	2
Schnaase, Dr., Geh. Ober-Tribu- nalrath a. D., in Wiesbaden	3
Schneider, Pastor in Binde	1
Schnittger, D., Pastor am Dom in Schleswig	1
Schollmeyer, Pastor in Alten- gottern	1
Schoenaich = Carolath, Ferd., Prinz zu königl. Major a. D. auf Saabor	2
v. Schönborn, Majorats-herr auf Dstromesko	5
Schöepwinkel, gräfl. Stolberg'scher Cabinets-Secretair in Wernigerode	1
Schramm, Pfarrer in Wreschen	2
Schroeter, Pastor in Polleben	2
Schubart, Dr., Professor in Weimar	1

	Jährlicher Betrag Thlr.
v. d. Schulenburg, Gräfin Anna, in Wolfsburg	1
v. d. Schulenburg, Frau Gräfin, geb. Freiin v. Malzbahn, in Tressow	2
Schulz, Prediger in Bobersberg	1
Schulz, Pastor in Packebusch	1
Schuster, Studien-Director u. Pastor in Loccum	2
Schütze, Pastor in Wansdorf	1
v. Seebach, Frau, geb. v. Ollers- hausen, in Weimar	1
Seminar, großherzogl. in Neukloster	1
v. Seydlitz, General-Lieutenant, D., Excellenz, in Honnef	2
Sievers, Pastor in Meinersen	1
zu Solms = Wildenfels, Gräfin Ida, auf Wildenfels	1
Sperl, Dekan in Münchaurach	2
Steinbrück, Pastor in Swinemünde	2
Steinhäusen, Pfarrer in Bluetzen	1
Steinhöfel, Pastor in Rützen	2
Steinmeier, Pastor in Hochzeit	2
v. Stockhorn, Frhr. D., Amtsrichter zu Müllheim in Baden	3
zu Stolberg-Wernigerode, Gräfin Else, geb. Gräfin Arnim, in Kreppel- hof	2
v. Stolzenberg, Fräulein, in Stift Boerstel	2
Strauß, Dr., Hosprediger in Potsdam	2
Strech, Pastor in Zippnow	2
Strecke, Pastor in Frizow	2
Strehle, Pastor in Nehringen	2
Stromberger, Dr., Pfarrer in Zwingenberg	1
Sybel, Prediger in Pinnow	1
Tappen, Bürgermeister in Goslar	2
Thieme, Sup. Vikar in Arendsee	1
Thimm, Stud. theol. Greifswald	2
Thygesen, Physikus Dr., in Rends- burg	2
Tolzien, W., Pastor in Klaber	2
Tovote, Pastor in Vinden	1
v. Uechtritz, Geh. Justiz-Rath a. D. in Görlitz	2

	Jährlicher Beitrag Thlr.		Jährlicher Beitrag Thlr.
Nhrland, Prediger in Trampe	2	Wernicke, Pastor in Falkenrehde	2
Ulrich, Pastor in Kl. Garß	1	Wiegmann, Pastor in Bollmarstein	
Vigouroux, Pastor in Seelesen	2	a. d. Ruhr	1
Voigt, Pastor in Buckow	2	Wilimzig, Pfarrer in Kleishowen	2
Voigt, Pastor in Schwichtenberg	2	Wiesike, Pastor in Jhlo	1
Wächtler, Pastor in Altenessen	2	Wiesmann, Fräulein, in Coblenz	3
Wächtler, Pastor in Essen a. d. Ruhr	2	Winkel, Superintendent in Berle-	
Wallis, Pastor in Semlow	1	burg	2
Walter, Pastor in Schwerin	1	von Winterfeld, Frau Marie, auf	
Walter, R., Pastor in Alt-Meteln	1	Felchow	2
Warnig, Pastor in Dornick	2	Winger, Pastor in Reek	2
v. Warnstedt, FrL., Stiftsdame in		Winger, Pfarrer in Minden	2
Ploen	2	Witte, Prediger in Guls	2
Weber, Prediger in Ilfenburg	2	Witte, Pastor in Cöthen	2
Weber, Archidiaconus in Schleusingen	1	Witte, Pastor in Exin	1
Weikert, Prediger in Gr Wandrich	1	Witte, Superintendent in Beeskow	1
Weiland, Pastor in Oldenswort	2	Zanders, Rudolph, Fabrikbesitzer in	
Wendland, Pastor in Gröben	2	Bergisch-Gladbach	3
Wenig, Pastor in Polajewo	2	Zeiß, Pastor in Barntrup	1
Werner, Consist.-R. in Neu-Strelitz	1	Zeller, FrL. Marie, in Halle a. S.	2
Werner, Pastor in Schwarzwald	2	Zwick, Pastor in Arenshorst	1

Statuten

des

Berliner Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche.

§. 1.

Zweck des Vereines.

Der Zweck des Vereins ist:

- a) Die Stiftung von Werken der bildenden Künste in evangelischen Kirchen, Schulen und verwandten öffentlichen Orten zu befördern, zu unterstützen, zu vermitteln und zu leiten;
- b) zu einer würdigen künstlerischen Ausstattung, namentlich des Innern der evangelischen Kirchen und der zum Gottesdienste gehörigen Utensilien und Geräthe, durch Rath und That hinzuwirken;
- c) Kupferstiche, Lithographien oder Holzschnitte evangelisch-christlicher Darstellungen in's Leben zu rufen und zu verbreiten.

§. 2.

Mitgliedschaft und Beiträge.

Mitglied des Vereins wird Jeder, der sich zu einem jährlichen Beitrage von mindestens 1 Thlr. verpflichtet.

Jahresbeiträge von mindestens 2 Thalern geben ein Anrecht auf den unentgeltlichen Empfang aller vom Verein herauszugebenden Kunstblätter.

§. 3.

Vorstand.

Den Verein leitet ein Vorstand, welcher aus mindestens 10 Mitgliedern besteht, unter denen sich wenigstens ein Geistlicher und drei Künstler befinden.

Der Vorstand erwählt aus seiner Mitte einen Vorsitzenden, einen Schriftführer, welcher zugleich stellvertretender Vorsitzender ist, und einen Schatzmeister. Er hat die Befugniß, sich durch Aufnahme neuer Mitglieder zu ergänzen oder im Fall des Bedürfnisses zu einer größeren Zahl zu erweitern.

Alljährlich scheiden, mit Ausnahme des Vorsitzenden, welcher auf drei Jahre gewählt wird, die ältesten drei Mitglieder des Vorstandes aus, und werden durch die Wahl der General-Versammlung ersetzt. Die Ausgeschiedenen sind unbedingt wieder wählbar.

§. 4.

Geschäfts-Ordnung.

Die Geschäfts-Ordnung und Vertheilung der Geschäfte bestimmt der Vorstand; auch ist seinem Ermessen die Verwendung der Geldmittel des Vereins für die in §. 1 genannten Zwecke anheimgestellt, worüber er der General-Versammlung Rechenschaft ablegt.

Zu einer Beschlusfassung, welche über Geldmittel disponirt, sind wenigstens 5 Vorstands-Mitglieder erforderlich.

§. 5.

General-Versammlung.

Alljährlich im Monat April oder Mai findet eine General-Versammlung statt, zu welcher alle in Berlin wohnhaften Mitglieder des Vereins eingeladen werden.

Der Vorsitzende legt in derselben einen, später durch den Druck zu veröffentlichenden Bericht über die Thätigkeit des Vereins im verflossenen Jahre vor und giebt Rechenschaft über Einnahme und Ausgabe. Er leitet die Wahl der gemäß §. 3 alljährlich auscheidenden Vorstands-Mitglieder und bestimmt den Wahlmodus.

Zur Prüfung der Rechnungslegung wählt die General-Versammlung 2 Vertrauensmänner, welche dem Schatzmeister die Decharge ertheilen.

§. 6.

Abänderung der Statuten.

Vorschläge zu Abänderungen der Statuten von Mitgliedern müssen dem Vorstand bis zum 31. December eingereicht werden. Derselbe muß diese sowie seine etwaigen eigenen im Laufe des März des kommenden Jahres den Mitgliedern des Vereins mittheilen, um sie in der nächsten General-Versammlung zur Berathung zu stellen.

Eine Annahme von Statuts-Änderungen kann nur durch zwei Drittel der anwesenden Stimmberechtigten erfolgen.

§. 7.

Verhältniß des Vereins zum evangelischen Kirchentage.

Um eine dauernde Verbindung mit dem evangelischen Kirchentage, bezüglich dem bisher mit demselben verbundenen Congresse für die innere Mission, welchem die Gründung des Vereins zu danken ist, festzuhalten, wird der Vorstand alljährlich die gedruckten Berichte über die Vereins-Thätigkeit dem Central-Ausschusse für die innere Mission in einer größeren Anzahl von Exemplaren zukommen lassen und womöglich durch eins seiner Mitglieder auf dem mit dem Kirchentage verbundenen Congresse für die innere Mission vertreten sein.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Dr. Carl Schnaase,

der Meister unter den Forschern der Kunstgeschichte,
der offenbarungsgläubige Christ in Leben und Schrift,
Mitbegründer und Mitleiter dieser Blätter,

ist am 20. v. M. im 77. Jahre seines Alters einem tiefgewurzelten Brustleiden zu Wiesbaden endlich erlegen.

Wir beabsichtigen, ein Lebensbild des trefflichen Mannes unseren Lesern später vorzuführen.

Fürstliche Traubibel.

Aus der Werkstatt unsers Landsmannes, des Ciseleurs Louis Schuele in Leipzig, ist in der Zeit vor Weihnachten ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst hervorgegangen, welches auch in diesen Blättern eine Erwähnung verdient. Es handelt sich um eine Prachtbibel, welche von Mecklenburger Damen ihrer an den Großfürsten Vladimir vermählten Prinzessin Marie bei deren Scheiden gewidmet und am Weihnachtsfeste übergeben worden ist. Die auch in weiteren Kreisen rühmend anerkannte confessionelle Treue, welche die Prinzessin bei ihrer Verlobung bewiesen, hatte die Wahl dieser Gabe bestimmt und war auch bei der Ausstattung bestimmend.

Die Formate unserer neuern Bibeldrucke sind für eine Prachtbibel, wie man sie herzustellen wünschte, wenig geeignet: als die verhältnißmäßig beste in dieser Beziehung wurde die bei Bader in Essen gedruckte gewählt. Sie lieferte einen Band von 0,360 zu 0,257 mt., nicht gerade ein günstiges Verhältniß. Der Einband, in starkes Fuchten, wurde in der geachteten Werkstatt von Herzog in Leipzig ausgeführt: einen kleinstufigen Seidendamast zum sogen. „Vorstoß“ (die innere Bekleidung des Deckels) lieferte die Kunstweberei von Carl Giani in Wien, die Ciselirung des Goldschnitts wurde in stilistischer Uebereinstimmung mit dem Ganzen von Schede selbst hergestellt. Auf dem rothbraunen Grunde des Fuchten hebt sich die reiche Metallarbeit, mit der die Deckel beschlagen sind, trefflich ab. Es wurde nur gediegenes Gold verwendet, in der doppelten symbolischen Beziehung des unvergleichlichen Werthes des göttlichen Wortes (Ps. 19, 11; 119, 72. Sprchw. 8, 11) und des bewährten Glaubens (1. Petr. 1, 7); dagegen kam bei der Wahl der Steine nicht der Werth, sondern die Farbenwirkung in Betracht.

Ein nahe am Rande der Bibel hinlaufender abgeschragter Rahmen von Glanzgold umschließt das Ganze; er wird durch einen Goldcordon begrenzt und daran schließt sich eine ausgeschnittene Blattkante in Mattgold. Ueber die Umrahmung hinein greifen die Schloß- und Eckbeschläge, jene auf emailirtem Goldgrund mit Rubinen besetzt, diese auf gleichem Grunde starke von vier Perlen eingefasste Buckeln von Lapis-Lazuli tragend und in eine sehr schöne Blume von getriebener Arbeit endend, — ein vorzüglich gelungener Theil des schönen Ganzen. Diese Einrahmung ist auf beiden Seiten gleich, während im Uebrigen die Vorderseite den Hauptschmuck in reichster Ausführung trägt. Dies ist ein Goldkreuz von getriebener Arbeit, in lateinischer Form, wie sie in der gesammten Kirche des Abendlandes recipirt ist. Der Körper des Kreuzes, von Glanzgold mit Zeichnung in blauem Email, wird durch ein Band von kleinen Perlen, 679 an der Zahl, eingefast; in der Mitte ist, statt des Gotteslammes, welches auf den Kreuzen der mittelalterlichen Bücherbände sich gewöhnlich findet, ein Medaillon mit dem Christushaupt im Mosaiktypus, von einer mit Rubinen besetzten Dornenkrone eingefast; in den vier fleblattförmigen Kreuzenden sind Medaillons mit den Evangelistensymbolen in trefflicher Stilisirung. Da der Längsbalken des Kreuzes um des Formats der Bibel willen etwas länger gehalten werden mußte, so ist derselbe durch ein Medaillon unterbrochen, für welches kaum ein anderes Symbol verwendbar war, als das ur-

alte des die erlösende Liebe darstellenden Pelikans, welcher mit seinem Herzblood die durch den Schlangenbiß vergifteten Jungen heilt. Aus den Ecken des Kreuzes wächst reizendes Blattwerk heraus, in Blümchen endend, mit Diamanten in der Tiefe des Kelches. Um den oberen Theil des Kreuzes legt sich ein kreisrundes



Goldband mit dem Spruch in blauem Email: SEI. GEDREH. BIS. AN. DEN. EDD. SO. WIST. ICH. DICH. DIE. KUNDIC. DES. TEBENS. GEDEN. Die Schrift sind gothische Majuskeln, die Trennungspunkte Diamanten. Auf der

Rückseite steht (an der Stelle des Kreuzes auf der Vorderseite) der Namenszug der Prinzessin mit der Fürstenkrone, darunter auf einem geschlungenen Bande ihr Confirmationspruch: Siehe, in meine Hände habe ich Dich gezeichnet. Dem Brauche und dem demüthigen Sinne der hohen Empfängerin entsprechend ist diese Verzierung der Rückseite viel einfacher als das Kreuz der Vorderseite und besteht nur aus glatter Arbeit. Zusammengehalten werden die Deckel durch kräftige Schließen, auf denen in Relief Engelfiguren stehen, mit dem Lohn der Treue (Palme und Lebenskrone) in den Händen. Diese Figuren, für welche auf dem Deckel kein Raum war, dürften hier gerade ihre rechte Stelle gefunden haben: erst der Treue erschließt sich der ganze volle Inhalt des heiligen Buches.

Die gesammte Arbeit ist im Charakter der Frühgothik gehalten, ohne daß jedoch irgend ein Vorbild vorgelegen hätte. Stickerei, welche an mittelalterlichen Einbänden sich zuweilen vorfindet, blieb grundsätzlich ausgeschlossen, es wurden dagegen zwei durch eine Goldklammer verbundene Buchzeichen beigegeben, nach einer Zeichnung von E. Beck von der Paramentenschwester des Neuendettelsauer Diakonissenhauses Sara Hahn in Miniaturstickerei sehr schön ausgeführt, das Alte und Neue Testament repräsentirend. Der Rücken blieb ohne Verzierung, wie dies bei allen ältern Prachtbänden der Fall ist: der Goldschmied hätte gern auch daran seine Kunst gezeigt, aber es standen dem gewichtige Bedenken entgegen und das berühmte Breviario Grimmani in Venedig, welches der Zeichner des Entwurfs in der Zwischenzeit zu sehen Gelegenheit hatte, ein reiches und ziervolles Erzeugniß der Frührenaissance, entschied für die Weglassung.

Die Bibel soll auf einem Evangelienpulte ruhen, welches in der Werkstatt des Holzbildhauers Franz Schneider in Leipzig gearbeitet worden ist und von einer blauesammetnen, mit Gold gestickten Decke (von Giani in Wien gefertigt) überdeckt wird.

Der Grundgedanke zur Ausstattung dieser Bibel sowie die Wahl der Sprüche sind von den Auftraggeberinnen, an deren Spitze Frau Baronin von Maltzan geb. v. Bülow stand, ausgegangen, der Plan der Ausführung aber ist das Resultat einer Conferenz, in welcher Ritter Andreä in Dresden die eigentlich künstlerische, der Werkmeister die technische und der Unterzeichnete die kirchlich=archäologische Seite der Sache vertraten. Von dem Erstgenannten stammt der gesammte Entwurf nebst allen Detailzeichnungen, Scheele aber hat das bei Uebertragung dieses Prachtwerks ihm geschenkte Vertrauen glänzend gerechtfertigt und es wäre zu wünschen, daß ihm zu ähnlichen Leistungen öfter Gelegenheit geboten würde. Inzwischen empfehle ich ihn den Lesern dieses Blatts für Herstellung kirchlicher Geräthe aller Art, worauf seine Werkstatt ganz besonders eingerichtet ist.

Meurer.

Erinnerung an Cornelius.

Nachtrag zur Nummer 6 des vorigen Jahrgangs.

Von dem Förster'schen Gedebuch ist nunmehr die zweite Hälfte (Berlin bei Georg Reimer) erschienen und bietet zumal als Archiv von Urkunden willkommenen Stoff aus der späteren Lebensperiode des großen Künstlers, worin sich bekanntlich seine der Verherrlichung der christlichen Religion und Kirche gewidmete Thätigkeit erst recht entfaltet hat. Dahin sind vornämlich die drei bedeutsamsten Werke zu rechnen: seine Freskogemälde in der Münchener Ludwigskirche, seine Entwürfe zu dem Glaubensschild, dem Pathengeschenk des Königs Friedrich Wilhelm IV. für den Prinzen von Wales, und seine Cartons zum Camposanto in Berlin, dem von demselben Fürsten beabsichtigten Friedhof als der königlichen Begräbnißstätte an dem neu zu errichtenden evangelischen Dom. Die Aufeinanderfolge dieser großartigen Arbeiten hängt auch mit einer Veränderung in der Lebensstellung des Meisters zusammen, indem er, wie schon am Schlusse des ersten Theils der vorliegenden Druckschrift erwähnt ist, München mit Berlin vertauschte, wohin der auf den preussischen Thron gelangte geistvolle Friedrich Wilhelm IV. ihn, wie den Philosophen Schelling und die Dichter Tieck und Rückert berufen hatte. Der König hat ihm sogar ein eigenes Haus mit großer Werkstätte daselbst erbauen lassen und hat ihm bis an seinen Tod treu die Huld bewahrt, während König Ludwig von Bayern gegen ihr beiderseitiges Lebensende hin immer mehr einsah, wie viel er an Cornelius verherzt und verloren habe. Der Künstler genoß auch in seinen neuen Dienstverhältnissen den Vortheil, zum Behufe der Vorbereitung der ihm gestellten Aufgaben sich in Rom aufzuhalten, und der letzte Aufenthalt dehnte sich sogar zu einer Reihe von Jahren aus. Aber gestorben ist er in Berlin, und zwar am 6. März 1867 um 10 Uhr in der Stunde einer Sonnensfinsterniß. Am Begräbnißtage, den 10. März, stand zu den Häupten des Sargs, in dem großen Arbeitssaale des Hauses, sein letztes Werk, der Carton der Ausgießung des heiligen Geistes über die Apostel, gerade so wie Raphael's Verklärung Christi einst über dessen Leiche aufgestellt worden war.

Den Auftrag zu dem ersten Cyclus christlicher Wandbilder in der neuen Münchener Ludwigskirche, deren Erbauung Gärtner geleitet hat, erhielt Cornelius im Jahr 1829. Er hatte längst in seinem Innern ein, wie er es später nannte, christliches Epos getragen, eine göttliche Comödie in Farben, die in einer Fülle von Darstellungen sich ausbreiten sollte. Der König beschränkte ihn jedoch auf die Chornische und das Kreuzschiff sammt deren Gewölben. An der Decke des Chors thront Gott Vater auf dem Himmelsbogen, die Sonne zur Rechten, den Mond zur Linken, die Erde unter seinen Füßen, den Himmelskörpern ihren Kreislauf anweisend, von einem vollen Chor von Engeln umgeben. Die drei großen Wandgemälde sind der Geburt, dem Tod und dem Endgericht des Welttheils gewidmet. Die beiden ersteren Darstellungen nehmen die Wände des Querschiffs, das Weltgericht die flache Ostwand des Chors ein. An dem Bilde der Geburt Christi ist bedeutsam, daß vor dem Kinde, welches auf dem Schooße der Mutter seine Arme ausbreitet, Hirten auf der einen, Könige auf der anderen Seite knieen. Bei der Kreuzigung Jesu

zwischen den beiden Schächern ist der Tradition der älteren Kunst darin gefolgt, daß den gläubigen Schächer ein Engel, den ungläubigen ein Teufel in Empfang nimmt. Dadurch ist gewissermaßen das Weltgericht vorbereitet, welches die Chorbauwand ausfüllt und sich insofern von dem berühmten des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle des Vatican unterscheidet, als es nicht den Moment eines einzelnen Ereignisses beabsichtigt, sondern in symbolischer Ruhe einer streng symmetrischen Anordnung den großen Gedanken der letzten Vergeltung durchführt. Oben waltet Christus in der traditionellen Umgebung der älteren Kunst, unter ihm der Engel mit dem aufgeschlossenen Buche, tiefer der Erzengel Michael mit dem Schwert der Entscheidung; die Auserwählten schweben von der einen Seite empor, während die Verlorenen auf der andern niedergestürzt werden und seitwärts über dem Felde der Auferstehung der Fürst des Verderbens auf seinem Stuhle thront, die beiden Verräther, Judas und Segeß, unter seinen Füßen sich krümmend. — An den Gewölben des Querschiffes sieht man als Vertreter der Kirche die Patriarchen und Propheten, die Apostel und Märtyrer, die Evangelisten und Kirchenväter, die Kirchenlehrer und Ordensstifter, die Verbreiter und Beschützer des Christenthums und die heiligen Jungfrauen versammelt. Unter den Verurtheilten des Weltgerichts befindet sich in der Gruppe der Heuchler auch die Gestalt eines protestantischen Predigers, welche man mit Unrecht für eine Hinweisung auf unsern Luther zu deuten suchte. Cornelius wenigstens soll unter Berufung auf seine oft bezeugte Sinnesart dawider sich erklärt und hinzugefügt haben, er hätte gute Lust, zur Widerlegung solches Argwohns den Jakob Böhme zu den Seligen zu gesellen.

So großartig die Erfindung der in der Ludwigskirche von Cornelius und seinen Schülern ausgeführten Gemälde war, so wenig entsprach die malerische Technik zumal in den von dem Meister selbst übernommenen Theilen den Erwartungen der Kunstfreunde und des Königs selbst, der ihm seine Enttäuschung durch auffallende Kränkungen in Wort und That, welche unser Buch aufzählt, zu empfinden gab. Auch das Oelgemälde, welches er für den Grafen Raczinsky zu Berlin ausführte, weil er dafür in der Ludwigskirche keinen Raum bekommen hatte: Christus in der Vorhölle, die harrenden Frommen der Vorzeit herausführend, hat den Geschmack der Kenner so wenig als des größeren Publikums befriedigen können. Aber schon die ihm in München, nicht ohne die Mitwirkung seines früheren Günstlings bei der Akademie, des Erbauers der Ludwigskirche, widerfahrenen Kränkungen wurden der Anlaß, eine Veränderung zu wünschen und zu suchen, wie sie durch des Künstlers Anstellung im Dienste Friedrich Wilhelm's IV. von Preußen verwirklicht worden ist und ihm die Bahn zu neuen wichtigen Aufträgen darbot.

Der erste dieser Berliner Aufträge hing mit der Taufe des neugeborenen Prinzen von Wales zusammen. Dessen Pathe, der preussische König, begehrte den Entwurf eines demselben zu verehrenden evangelischen Glaubensschildes. Man ist so glücklich, von Cornelius' eigener Feder eine Erklärung dieses Werkes zu besitzen, welche auf S. 196 ff. eingerückt ist und folgendermaßen lautet: „Der Mittelpunkt des Schildes zeigt den Mittelpunkt des christlichen Glaubens und Lebens in Christus, der da spricht: „Wer mich kennt, kennt den Vater.“ Den Fußpunkt der Arabesken in dem auf die Mitte des Schildes gelegten Kreuze bilden die Evangelisten mit

den Evangelien als der Quelle der durch Christus geoffenbarten Wahrheit; die zwischen den Kreuzarmen liegenden vier Felder stellen die Quelle des wahrhaftigen Lebens und der höchsten Gnaden, die beiden Sacramente der evangelischen Kirche, dar, sowohl in ihren typischen Vorbildern des Alten Testaments als in ihrer Erfüllung im Neuen Bunde, die Taufe neben dem Felsenbrunnen des Moses und das Abendmahl neben der Speisung der Israeliten mit dem Manna. Als die Blüthen der durch Christus uns gewordenen Wahrheit und Gnade tragen die Spitzen der Arabesken die christlichen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und der alle Tugenden und Seligkeiten umfassenden Gerechtigkeit. Zu dem Mittelpunkt Christus bilden die Peripherie die von ihm in alle Welt gesendeten Apostel, Petrus unter dem Glauben, Jakobus unter der Hoffnung, Johannes unter der Liebe und Paulus unter der Gerechtigkeit gestellt. — Der Schildrand umgibt einen doppelten Zug, den Einzug des Königs von Ewigkeit in Jerusalem, damit er die Veröhnung der Menschheit mit dem Vater durch seinen Tod vollbringe und seine Kirche auf Erden bis zur Vollendung der Zeiten gründe, und den Zug eines christlichen Königs zur Taufe eines neugeborenen Prinzen. Aus dem Palmentwalde rechts geht der feierlich ernste Zug hervor, Christus unter der die Charitas tragende Arabeske, die Eselin von Petrus, Jakobus und Johannes geführt; die Insignien des Königs tragen Engel vor ihm her, unter welchen die Kindlein fröhlich Blumen streuen; zwei Pharisäer zeigen die dem Herrn abgewendete Gesinnung; aus der Stadt kommt ihm ein Zug mit Spiel und Gesang entgegen; an dem Thore sitzt die Jerusalem mit der Mauerkrone auf dem Haupte und den Gesehtafeln auf dem Schooße in tiefem Nachsinnen; innerhalb der Stadt empfängt Judas von dem Sanhedrin das Blutgeld; nach vollbrachtem Opfertode wird der Leichnam des Herrn in das Felsengrab getragen, aus welchem er auf der andern Seite wieder aufsteht. Er sendet den verheißenen heiligen Geist, und muthig verkündigt Petrus das Wort des Herrn und die Apostel nehmen Gläubige von allen in Jerusalem versammelten Völkern durch das Sacrament der Taufe in die von dem Herrn gegründete Kirche auf, deren Mitglied auch der neugeborene Prinz werden soll. — Zu diesem Zwecke schreitet aus der Mitte der taufenden Apostel ein Bischof mit dem das Taufwasser tragenden Knaben dem Gemache der Königin zu, welche den königlichen Taufzeugen erwartet und von dem hereineilenden Boten so eben die Nachricht von seiner Ankunft empfängt. Links von dem Palmentwalde trägt nämlich das Schiff, von einem Engel gesteuert, den König als christlichen Pilger auf dem Ocean der Küste Englands zu, an welcher der Schutzpatron des Landes, der heilige Georg, ihn empfängt, und wo zu seiner Begrüßung der Prinz Albert und der Herzog von Wellington mit seinem Waffenträger, die Schale der Gastfreundschaft darreichend, des ankommenden Königes harren.“ Der Glaubensschild ist Kreisrund mit Relief in Silber ausgeführt, auch mit Perlen und Gold, Edelsteinen, Emailmalereien und Cameen ausgestattet worden. Wie nahe muß der Wunsch liegen, daß ein so herrliches, tiefchristliches Kunstwerk dem Täufling den Segen mahnend vorhalte, der einem zum Regentenamte bestimmten Sohne doppelt unentbehrlich ist.

Die noch wichtigere zweite Aufgabe, welche Friedrich Wilhelm IV. dem Künstler

stellte, sind jedoch die Pläne für Ausmalung der Wände des Friedhofs am neuen Berliner Dom und für das Altarbild des Domes selbst. Die Friedhofshalle (Camposanto) hatte in dem Stüler'schen Entwurf vier gleiche Seiten von je 180 Fuß Länge und 35 Fuß Höhe. Mit Ausnahme des Eingangs zur Gruft und des Thors nach Außen hatte der Künstler über diesen weiten Raum zu verfügen. Er legte fünfzehn große Gemälde an, deren jedes aus dem Mittelbild und einem Ober- und Sattelbild (Vignette und Predella) bestehen sollte. Zwischen diese Hauptgemälde vertheilte er in großen Gestalten und Gruppen die Darstellung der acht Seligkeiten aus der Bergpredigt. Wir verweisen nächst dem vorliegenden Buch S. 239 ff. auf den ausführlichen Commentar, welchen das Christliche Kunstblatt vom Jahr 1865 No. 3—5 aus der Feder des seligen Herrn von Blomberg gebracht und worin die Beschreibung der einzelnen Parteen noch vollständiger erscheint. Die letzten Dinge sind auf der nördlichen Wand ausgeführt, während die drei übrigen Wände von den Thatfachen des christlichen Heils, von dem Leben und Wirken des Heilandes, von der Stiftung und Ausbreitung seiner Kirche handeln und den neutestamentlichen Geschichten und Personen hin und her auch ihre alttestamentlichen Typen zur Seite stellen. Der Zusammenhang der Haupt- und Nebenscenen ist nicht immer durchsichtig auf den ersten Anblick. Aber das Ganze bringt einen fast überwältigenden Eindruck hervor. Unter den eschatologischen Darstellungen ragen die berühmten vier apokalyptischen Reiter, darüber die Engel, welche die Schalen des Zornes ausgießen, der Untergang Babels, die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, die Auferstehung der Todten und die zur Erde herniedersteigende himmlische Jerusalem hervor. Leider sind diese herrlichen Conceptionen unausgeführt geblieben, obwohl die Cartons zum größeren Theile fertig wurden. Mit dem Friedhofsbau ist nur ein Anfang gemacht worden, der seitdem wie in Trümmern daliegt. Cornelius mußte die Demüthigung erleben, daß sein Schüler Raulbach die Wandgemälde des Treppenhauses im neuen Berliner Museum zu Ende bringen durfte, während die Zeitumstände und allerdings auch die unglücklichen Erstlingsversuche mit dem Dombaue das Zustandekommen seines bedeutsamsten Werkes zurückhielten. Gleichwohl hatte der König bei ihm auch schon das Altarbild für den Dom bestellt. Auch Veit und Steinle waren zu Vorlagen für diesen Zweck eingeladen worden, hatten aber den Besteller nicht befriedigt. Das Thema war die Erwartung des jüngsten Gerichts: Christus erscheint in einer Cherubimglorie, überschwebt von den Engeln, die seine Marterwerkzeuge tragen, zu beiden Seiten von Aposteln und Propheten, Märtyrern und Bekennern umgeben, während Maria und Johannes nach alter Ueberlieferung vor dem zum Weltgerichte nahenden Heilande stehen (dem Programme des Königs gemäß hätte die Stelle des Täufers ein Gerichtselengel mit der Posaune einnehmen sollen), tiefer die Engel, deren mittelster das verschlossene Buch, die übrigen die Posaunen halten; darunter auf einer Wolkensicht, welche den Himmelsraum von der Erde scheidet, die Kirchenväter und Anachoreten. Die Verbindung zwischen Himmel und Erde geschieht durch Wolkensufen, auf welchen Engel als Boten der göttlichen Vorsehung und Gnade, sowie der menschlichen Gebete und Fürbitten auf- und niedersteigen. Zu unterst steht in der Mitte ein Altar, um welchen der König und sein Gemahl mit ihrem Hof und den Vertretern des

christlichen Volks versammelt, der ernsten Entscheidung harren. Die Ausführung, welche auch dieser Arbeit in Deutschland versagt blieb, sollte ihr jenseits des Oceans zu Theil werden. In dem letzten Lebensjahr des Meisters begeisterte sich ein Amerikaner, Comfort, so sehr dafür, daß er sie in seiner Heimath in's Werk setzen wollte und nur die hiefür erforderlichen Aenderungen in der Composition bedingte. In dem merkwürdigen Antwortschreiben, das sich vorgefunden hat, bemerkt (S. 483) Cornelius: „Zubörderst sage ich, daß ich mit Ihrem Vorschlage ganz einverstanden bin, daß an die Stelle, wo jetzt der verstorbene König und dessen ganze Familie sich befindet, die Apostel Amerika's u. s. w. kommen sollen. Jeder, der an die Gottheit Christi glaubt, ist mein Bruder; und es wäre mir daher recht, wenn Sie mir zu seiner Zeit Notizen aus dem Leben solcher Männer und ihre Bildnisse schicken wollen. Anders verhält es sich mit dem zweiten Punkt, die Vorurtheile, die man nämlich in Amerika gegen alles Nackte haben soll. Ich bin mir bewußt und darf es aussprechen, daß ich in meinem ganzen Leben in meiner Kunst die Schamhaftigkeit nie verletzt oder sinnliche Lüftertheit gezeigt, von der anderen Seite aber auch der affectirten Prüderie nie Rechnung getragen habe, weil sich dieselbe zur wahren Seelenreinheit, wie Heuchelei zur echten Frömmigkeit verhält. Uebrigens werde ich mich nicht vernünftigen und billigen Wünschen der gebildeten und frommen Männer Ihres Volkes verschließen. Sie wissen ja, daß ich unsere Sache als eine hohe und heilige ansehe.“

In diesem Schreiben des Achtzigers spricht sich zugleich kurz und klar, wie kaum anderswo, die Innigkeit und Weitherzigkeit seiner christlichen Gottesfurcht und die sittliche Lauterkeit seiner ästhetischen Lebensanschauung aus. Mag sich immerhin beim Anblick der Reformationsepöche im Treppenhause des neuen Museums auch sein katholisches Bewußtsein kräftiger zusammengefaßt haben und mag überhaupt unter der Wahrnehmung so mancher Dinge, die er im Norden zu sehen und zu hören bekam, seine Anerkennung des Protestantismus vermindert worden sein. Unleugbar ist seine Vertrautheit mit der Bibel, wie sie sich in Gesprächen und Briefen durch so viele Reminiscenzen mit den Worten gerade der Lutherischen Uebersetzung offenbart. Daß ihn die Mariologie des jetzigen Papstes nicht überzeugt haben konnte, beweist sein letztes Werk, der Carton des Pfingstfestes in Jerusalem, wo unter den Aposteln, welche den heiligen Geist empfangen, die auf katholischen Darstellungen nie fehlende Mutter Jesu vermißt wird. Und wie er sich gegenüber dem Decret des vaticanischen Concils von 1870 benommen haben würde, läßt das innige Verhältniß, in welchem er immer mit Döllinger stand, errathen. Wie ein Flecken des hohen Alters konnte es immerhin erscheinen, wenn der Meister unter den erhabenen Aufgaben seiner Kunst sich in ein um sechzig Jahre jüngeres Mädchen von nicht eben zweifellosem Ruf, die Dienerin seiner verheiratheten Tochter, verliebt und mit derselben sogar in die Ehe tritt. Aber seine Kunst ist von Unwürdigem rein geblieben, ein beschämendes Vorbild für die Epigonen, welche sich dem groben oder feinen Realismus in die Arme zu werfen kein Bedenken tragen.

Ueber die Altersbestimmung kleinerer Kirchenbauten.

Der geehrte Verfasser des Aufsatzes: „Ueber das Alter kleinerer Kirchenbauten“ in No. 5 des vorjährigen christl. Kunstblattes hat mit seiner Studie ein Gebiet betreten, welches wohl einer allgemeineren Aufmerksamkeit werth ist. Mit Recht beschränkt er sich auf sein württembergisches Heimathland; denn da unsre deutschen mittelalterlichen Baudenkmäler durch provinzielle Eigenthümlichkeiten so vielfach verschieden sind, ermöglicht in einem Aufsatze, wie dem vorliegenden, die Beschränkung auf einen engeren Kreis eine gewisse Gründlichkeit und Vollständigkeit. Als richtig müssen wir ferner die Absicht des Verfassers, da, wo alle architektonische Gliederung fehlt, zur Altersbestimmung auf den Grundplan zurückgehen zu wollen, anerkennen. Allein diese Absicht sehen wir nicht vollständig ausgeführt, denn im Verlauf seiner Auseinandersetzungen berücksichtigt der Verfasser fast ausschließlich die Stellung des Thurmes zu den übrigen Theilen der Kirche als maßgebendes Merkmal seiner Bestimmungen. Was ist aber mit den aus der Betrachtung dieses Verhältnisses gezogenen vier Sätzen, ihre Richtigkeit vorausgesetzt, wirklich Brauchbares gewonnen? — Der Inhalt dieser Sätze ist folgender: Bei östlicher Thurmsstellung ist die Entstehung der Kirche in der romanischen Zeit wahrscheinlich; bei der westlichen darf man die Grundanlage der Kirche wenigstens in vielen Fällen in die romanische oder in die Uebergangszeit verlegen; bei der seitlichen endlich gehört das Gebäude der gothischen Periode an. — Ist es schon ein nennenswerther Gewinn, ein Kirchengebäude nach sicheren Merkmalen einem Baustil bestimmt zuschreiben zu können, so ist dieser Gewinn hier noch nicht gemacht, da wir nicht über die Wahrscheinlichkeit hinauskommen. Doch nicht einmal die Wahrscheinlichkeit bleibt in allen Punkten stehen. Zwar muß das Eine zugegeben werden, daß in der Periode der Gothik die Thurmanlagen in Süddeutschland häufig einer der Langseiten der Kirche angefügt worden sind. Gleichwohl können wir diese oder jene Thurmsstellung nicht als ein so bezeichnendes Merkmal eines Stils anerkennen, daß man nach demselben eine Kirche ohne Weiteres der romanischen oder gothischen Bauperiode zuzuschreiben berechtigt wäre. Wir sind im Stande (z. B. im Hessischen) Landkirchen von ausgeprägt gothischem Charakter nachzuweisen, die den Thurm im Osten haben und den gerade geschlossenen Chor im Untergeschoß dieses Thurmes. Andrerseits macht uns schon die Erwähnung von Rippengewölben im Untergeschoße von Thürmen, welche der Verfasser in die romanische Zeit verlegt, gegen das 12. Jahrhundert bedenklich, da selbst im 13. Jahrhundert, wenigstens in der ersten Hälfte desselben, der Gewölbebau in Schwaben noch nicht rechten Eingang gefunden hatte. Heißt es aber: „Wurde der Thurm westlich errichtet, so mußte man auch sein Unterstockwerk überwölben,“ so widerlegt die sehr große Zahl von Westthürmen, welche gar kein Gewölbe haben, dieses „müssen“ sehr leicht. Kurz, wenigstens die ersten drei der erwähnten vier Sätze glauben wir zurückweisen zu müssen. Jenes eine Merkmal der Thurmsstellung reicht eben nicht hin, um darnach ein Gebäude, welches für die Altersbestimmung sonst keine Anhaltspunkte bietet, einer bestimmten Bauperiode mit Sicherheit zuweisen zu können. Das scheint der Verfasser auch gefühlt zu haben, da er zur Unterstützung seiner Behauptungen bisweilen auch andre

Merkmale herbeizieht. Gern geben wir ihm übrigens zu, daß durch die Formlosigkeit die Altersbestimmung eines Kirchengebäudes im höchsten Grade erschwert wird. Erfordert es doch schon eine sehr eingehende Kenntniß der Kirchenbaustile und ihrer provinziellen Eigenthümlichkeiten, so wie ein recht geübtes Auge, wenn die Erbauungszeit einer mit architektonischem Detail reich ausgestatteten Kirche ohne andre Hilfsmittel aus dem Bau selbst geschlossen werden soll.

Will man den Grundplan einer kleinen, einfachen Landkirche benützen, um das Alter der Kirche zu bestimmen, so muß man doch zuvörderst den Bau darauf ansehen, ob er als ein Ganzes aus einem Gusse erscheint, oder aus mehreren Theilen von verschiedenem Alter besteht. (Fassen wir die Fälle der letzteren Art jedoch einstweilen auf sich beruhen; sie erledigen sich bei dem Auseinanderhalten der einzelnen Theile ähnlich wie die der ersteren.) Sodann gilt es, festzuhalten, daß das vollständige Schema der deutschen romanischen Dorfkirchen aus dem oblongen Schiff, dem etwas schmalern, quadratischen Altarhause und der Apsis besteht. Diesen Theilen legt sich im Westen des Schiffes ein massiger Thurm vor, der in einigen Gegenden die Breite des Schiffes erreicht, in andern nicht. Man findet auch Gegenden, wo der Thurm, aus Fachwerk errichtet, sich ohne besonderen Unterbau auf dem westlichen Ende des Kirchendaches erhebt. In Süddeutschland endlich war es vielfach Sitte, den Thurm über dem Altarhause aufzuführen, dem sich dann gleichwohl die Apsis im Osten anschloß. Finden sich auch in Norddeutschland einzelne Landkirchen dieser Art (die sogenannten verkehrten Kirchen), so läßt sich die Abweichung von der gewöhnlichen Thurmstellung wohl durch lokale Verhältnisse oder durch besondere fremde Einflüsse erklären. Darf man ein dem angegebenen Schema entsprechendes Kirchengebäude nun unzweifelhaft in die romanische Bauperiode versetzen, so läßt der damit gegebene weite Zeitraum zweier Jahrhunderte, von 1000—1200, die Bestimmung vielleicht immer noch etwas vage erscheinen. Nun läßt sich freilich nach einer Seite hin die Grenze noch etwas verengern. Erwägen wir, wie im 11. Jahrhundert selbst noch bedeutende Kirchenbauten in Holz ausgeführt wurden, wie damals in manchem deutschen Gau ein steinerner Bau noch eine Seltenheit war; nehmen wir dazu den Umstand, daß verhältnismäßig nur wenig Kirchen aus dem 11. Jahrhundert auf uns gekommen sind: so möchten wir geneigt sein, das Alter einer romanischen Landkirche nicht ohne triftige Gründe über das 12. Jahrhundert hinauszuschieben. Dafür wird die Abgrenzung des Romanischen aber nach der andern Seite unsicher. In der ersten, ja theilweise noch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist sowohl romanisch, als gothisch gebaut worden. So kann eine Landkirche mit Apsis, rundbogigem Triumphbogen, deutlich im Rundbogen geschlossenen Fenstern sehr wohl dem 13. Jahrhundert angehören. Vergewärtigen wir uns nur einmal die Entstehungsart jener kleinen Kirchen. Sie wurden meistens von den kleinen Grundherrschaften errichtet, denen die Sorge auch für die kirchlichen Bedürfnisse ihrer Unterthanen und Leibeigenen oblag. Diese Herrschaften bedienten sich bei ihren Kirchenbauten in der Regel nicht der Hilfe von Baukünstlern, sondern lediglich ihrer eigenen Leute, die wohl nothdürftig mauern und zimmern konnten, aber noch nicht einmal berufsmäßige Maurer und Zimmerleute waren. Solche Arbeiter, gewöhnliche Landleute, keiner Form,

keines Stiles kundig, konnten nur die einfachsten Bauten herstellen; sie bauten auch sicherlich nach einer von einem Geschlecht auf das andere vererbten Tradition, ohne sich um die Fortschritte, welche die große Welt in der Baukunst machte, zu kümmern. Sie haben, das kann noch die Gegenwart beweisen, ihre Wohnhäuser Jahrhunderte lang nach dem von den Voreltern ererbten Plane erbaut, warum nicht auch die Kirchen? Sie werden sicherlich, als es längst große gothische Dome gab, noch oft den alten Rundbogen angewendet haben. Nur eine Neuerung brachte das 13. Jahrhundert und die eindringende Gothik: man ließ die Apsis bei den einfachen Landkirchen sehr häufig fort und das Altarhaus schloß also mit einer Wand glatt ab. Eine plattgeschlossene Landkirche gehört daher in der Regel der Uebergangszeit an, auch wenn alle Maueröffnungen noch im Rundbogen abgedeckt sind, geht also nicht über das 13. Jahrhundert hinaus. Ein polygoner Chorschluß ist in die gothische Periode zu verlegen. Wir lassen aber, den Rundbogen betreffend, schließlich nicht unbemerkt, daß derselbe gegen das Ende des Mittelalters wieder in Anwendung kommt. Aus einigen im Halbkreise geschlossenen Fenstern darf daher, wenn nicht weitere Merkmale hinzu kommen, zumal bei einer Landkirche nicht immer unbedingt auf romanischen Ursprung geschlossen werden.

Bei der Untersuchung mittelalterlicher Kirchen ist es aber auch wichtig, das Mauerwerk und die Art und Weise seiner Ausführung genau zu betrachten. Kann man etwa wahrnehmen, ob eine geschickte oder eine ungeschickte Hand gebaut hat? Zeigt das Ganze gute Verhältnisse, oder ist es plump und roh? Sind die Steine sorgfältig oder nachlässig aneinandergefügt? Sind die Fugen zwischen den Steinen breit oder schmal? Solche und ähnliche Fragen können zur Zeitbestimmung auch einer formlosen und einfachen Kirche förderlich werden, sind aber leider durch die Schuld späterer Bauveränderungen in vielen Fällen nicht genügend zu beantworten. Wo sie sich beantworten lassen, wäre es jedoch ganz verkehrt, sich durch rohe Bauausführung zur Annahme eines hohen Alters verleiten zu lassen. Wir haben aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts eine ganze Anzahl von Bauten rohen und plumpen Charakters; sollten also die einfachen kleinen Bauten, welche denselben Charakter tragen, nicht auch, wenn sonst nichts entgegensteht, derselben Zeit angehören? Ein sorgfältig und geschmackvoll ausgeführter, im Uebrigen anscheinend romanischer Bau, der auf die Mitwirkung eines irgendwie fachmännisch gebildeten Baumeisters schließen läßt, dürfte auf Beziehungen zu einem Kloster hinweisen, denn bis zum 13. Jahrhundert war die Baukunst in den Händen der Mönche.

Trotz aller Bemühungen lassen aber die einfachen Landkirchen den Forscher nur zu oft in großer Unsicherheit über die Zeit ihrer Entstehung und er ist genöthigt, sich anderweitig nach Hilfsmitteln umzusehen. Unter denselben wird in erster Linie die Geschichte, und zwar die Specialgeschichte desjenigen Landes zu nennen sein, auf dessen Boden man sich mit seiner Alterthumsforschung bewegt. Die genauere Kenntniß der Wirksamkeit der Mönchsorden in diesem Lande, das Eingehen auf die Geschichte bedeutender Adelsgeschlechter wird geeignet sein, auf vielen Punkten schon die richtigen Wege zu weisen. Ferner darf dem Forschenden der Entwicklungsgang der Baukunst auf dem Gebiete seiner Forschungen, sowie die Einflüsse, welche bestimmend auf diese Entwicklung eingewirkt haben, nicht unbekannt sein.

Bedeutende Bauwerke haben gewöhnlich auf die ihnen der Zeit nach folgenden Bauten ihrer ganzen weiteren Umgegend tonangebend gewirkt, und dieser Einfluß, diese Abhängigkeit, die sich auch für die Zeitbestimmung verwenden läßt, ist auch bei dem Fehlen architektonischer Gliederung dem kundigen Auge oft erkennbar. —

Was man aber auch hervorsuchen mag, immer wird man Kirchen finden, die jeder genauen Erforschung ihres Alters spotten. Sollte daher Jemand diesen Bemerkungen den Vorwurf machen, ihren Gegenstand nicht weiter gefördert zu haben als der Aufsatz, durch welchen sie hervorgerufen wurden, so wollen sie auch vornehmlich vor einer unbegründeten und voreiligen Bestimmung des Alters einer Kirche warnen und auf die Schwierigkeiten derselben hinweisen. Niemand wird in Abrede stellen, daß es besser sei, auf die Frage nach der Entstehungszeit einer Kirche einmal: „Ich weiß es nicht“ zu antworten, als Falsches und Irriges anzunehmen und zu verbreiten. —

D. Fischer.

Dr. Franz Reber's Geschichte der neueren deutschen Kunst.

Von den fünf Hefen dieses erfreulichen Unternehmens sind bis jetzt drei erschienen. Der junge Verfasser bekleidet ein Lehramt der Kunstgeschichte an dem Polytechnikum und der Universität in München. Während es nicht an umfassenden und gründlichen Werken fehlt, welche das Kunstgebiet der alten und mittleren Jahrhunderte in dem Fortgange seiner Entwicklung darstellen, hat er sich's zur Aufgabe gemacht, den Verlauf seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart zu schildern. Der volle Titel heißt: Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873 mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstentwicklung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien und Rußland (Stuttgart, Meyer und Zeller's Verlag — Fr. Vogel). Im Angesichte des vermehrten Kunstverkehrs und nicht nur der aufeinanderfolgenden Landes- und Weltausstellungen, sondern auch der lokalen Anstalten in den meisten größeren Städten Deutschlands für Sammlung und Besichtigung neuester Kunstserzeugnisse entspricht das Vorhaben, über die Masse des Vorhandenen eine historisch erläuternde Kenntniß darzureichen, einem gewiß weitverbreiteten Bedürfniß. Auch war es unabweislich, den Zusammenhang von Ursache und Wirkung, welcher zwischen der deutschen Kunst und derjenigen besonders Frankreichs, der Niederlande, Italiens und der nordischen Staaten durch wechselseitige Einflüsse besteht, in einem wenn auch auf eben diese Einflüsse beschränkten Maße geltend zu machen.

Das Verdienst des vorliegenden Buches ist vor Allem seine klare Uebersichtlichkeit und die lebendige Gruppierung der in der neuesten Kunstgeschichte hervortretenden Richtungen und Schulen um die bahnbrechenden Meister, welchen mit Recht jedesmal eine breitere Erzählung ihres Ursprungs und Bildungsgangs, ihrer Bestrebungen und Erfolge gewidmet ist. So bei Mengs, bei Carstens, bei Schick,

bei Overbeck und Cornelius, bei Schinkel, bei Thormwaldsen, bei Gottfried Schadow und Rauch, bei Wilhelm Schadow. Ein weiterer Vorzug besteht in der Unbefangtheit der Darstellung, in der Gerechtigkeit des Urtheils, welche den Lichtseiten der großen Künstler auch ihre Schattenseiten und Mängel mit Freimuth gegenüberstellt und den panegyrischen Ton, dessen man an einzelnen Monographien überdrüssig werden muß, glücklich vermeidet. Zwar scheint uns Reber den alten Schadow zu hoch, den jedenfalls von demselben unabhängigen Thormwaldsen nicht hoch genug zu stellen. Aber die Billigkeit, womit er die romantische Schule der Nazarener von S. Jsidoro und später die Eigenthümlichkeit der Düsseldorfer Malerschule des jüngeren Schadow von ihrer schätzenswerthen Seite und gleichsam zur Ergänzung der vorwiegend monumentalen Kunst des Cornelius beschreibt, ist der vollsten Anerkennung werth. Auch läßt er aus der Besprechung der Anfänge Kaulbach's die Zukunft dieses reichbegabten Jüngers aus Cornelius' Kreis in ihrem imponirenden Glanz und in ihrem zugleich bedenklichen Werth errathen.

Die fließende Feder, mit welcher das lehrreiche Buch geschrieben ist, wird hin und wieder, namentlich gleich von vorne herein, allzubühend und überschwänglich; an einzelnen doch selteneren Stellen wird sie verschoben. Der Excurs über die romantische Literatur würde, kürzer gefaßt, besser wirken. Unter den christlichen Werken des großen Dänen ist die vierte Seite des berühmten Tauffsteins falsch gedeutet, als wären es drei Engel, während es deren zwei sind, welche mit einem frühe verstorbenen Täufling gen Himmel schweben.

Im Ganzen ist das Reber'sche Buch eine erwünschte Veröffentlichung, die wir besonders auch auf dem Standpunkte unseres Blattes für das Verständniß der im Anfang des Jahrhunderts neubelebten religiösen Kunst und ihrer kirchlichen Aufgaben in Rom und München, später in Köln und Berlin, nur mit Wärme empfehlen können.

Atlas der Plastik und Malerei von Dr. Moritz Carrière. *)

Dreißig Tafeln in Querfolio sind hier mit einem auf achtzehn Seiten enggedruckten erläuternden Texte des bekannten Kunstgelehrten und Professors an der Universität und Kunstakademie zu München verbunden. Die Ausführung der Denkmäler alter und neuer Kunst ist im Stahlstich geschehen. Gegenüber dem großen Unternehmen von Voigt, Guhl und Lübke, welches die Buchhandlung von Ebner und Seubert in Stuttgart veranstaltet und eben jetzt in neuer Auflage ergänzt hat, ist hier freilich nur eine mäßige Auswahl dargeboten, von deren Verhältniß der Abhängigkeit von dem bewährten größeren Werke ein Wort des Aufschlusses zu wünschen gewesen wäre. Elf Tafeln sind der Geschichte der Plastik, die übrigen der Malerei gewidmet von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Eine dazwischen geschobene Tafel dient zur Uebersicht der verschiedenen Zweige der verbiel-

*) Leipzig, bei F. A. Brodhaus.

fältigenden Technik der zeichnenden Künste an dem weitberühmten Rembrandt'schen Bildniß des Bürgermeisters Sixt. Von besonderem Werthe erscheinen auch die beiden Tafeln, auf deren einer die vornehmsten Werke italienischer und deutscher Malerei, die großen Madonnen von Raphael und Holbein, die beiden Kreuztragungen Raphael's und Dürer's, der Christuskopf in der Dornenkrone, auch Dürer's Holzschnitt, und Guido Reni's Ecce homo, sowie die Selbstbildnisse Raphael's und Dürer's zusammengestellt (Tafel 21), auf der anderen (24) die beiden Meister des Hells und Dunkels, Correggio im Süden, Rembrandt im Norden in mehreren ihrer wichtigsten Gemälde zur Vergleichung nachgebildet sind. Die kunstphilosophische kurze Einleitung und der belehrende Commentar dienen dem Zwecke des Selbststudiums und mögen den Unterricht der Schule unterstützen, sind auch immerhin ausreichend, wo es sich nicht von einem tieferen Eindringen in den Entwicklungsgang der Kunstgeschichte handelt. Für den letzteren Fall ist jedenfalls zu vermissen eine pünktliche Angabe über Fund- und Standort der einzelnen Bildwerke, geschweige die Bezeichnung der Quellen, aus welchen die Zeichnungen entnommen sind. Die Erklärung des Ursprungs und der Beschaffenheit der alttestamentlichen Cherubim aus den assyrischen Thierkolossen wird sich mit dem Ezechiel'schen ersten Kapitel schwer vereinigen lassen. Auch hätte die berühmte kapitolinische Statue nicht mehr, wie man ehemals gethan, als sterbender Fectier bezeichnet werden sollen, da die Archäologen darüber längst eins geworden sind, daß hier die Kopf- und Gesichtsbildung eines Barbaren sei, weshalb als der richtigere Name derjenige des sterbenden Galliers gilt. Indessen diese wenigen Ausstellungen, welchen ein späterer Druck gerecht werden kann, wollen die Brauchbarkeit des Atlases und die Trefflichkeit des Textes nicht bemängeln.

Michel Angelo's h. Familie in den Affizien zu Florenz.

Bei Betrachtung der Abbildung der hl. Familie von Michelangelo in No. 2 des Kunstblattes von diesem Jahr hat sich mir eine andere Auffassung als die dort gegebene aufgedrängt, welche ich nachstehend mir mitzutheilen erlaube.

Der Sitz des h. Joseph scheint mir keineswegs eine Art von Bank, sondern vielmehr die steinerne Umfassungsmauer eines Bades zu sein. Nun wird die ganze Situation klar. Das Jesuskind ist von der Mutter gebadet worden, der h. Joseph hat auf der Mauer sitzend zugeesehen und jetzt dasselbe aus dem Wasser genommen, um es der vor dem Wasser knieenden Mutter zu reichen, die zur Empfangnahme des Kindes sich halb rückwärts gedreht hat. Der kleine Johannes ist noch im Bade und die Figuren im Hintergrunde sind nichts anderes als Badende, die auf einer weiter zurückgelegenen und höheren zweiten Umfassungsmauer sich vor oder nach dem Bade niedergelassen haben.

St. Arnual bei Saarbrücken.

Ad. Hilleßen, Pfarrer.

Neue Confirmationscheine.

Es sind uns zwei neue sog. Confirmationscheine vorgelegt worden, welche sich allgemeinerer Beachtung empfehlen. Der eine ist von dem Historienmaler D. Röder, einem Schüler Pfannschmidt's, erfunden und in Steindruck ausgeführt. Er stellt über einem Bogen den thronenden Christus mit erhobener Rechten und in der Linken die Dornenkrone haltend dar, zur Seite je ein Engel, der eine mit der Tafel der Schrift, der andre mit dem dargebotenen Kelche, und vor denselben kniet betend hier ein Jüngling, dort eine Jungfrau; das Ganze macht einen befriedigenden Eindruck, da auch der weiße Raum nur für den Denkpruch und die erforderlichen Daten und Namen bestimmt, unter demselben nur die Schriftstelle Ephes. 6, 10—17 angebracht ist. Der Erlös soll der Prediger-Wittwenkasse zu Siegen in Westphalen zu Gute kommen und sollen 100 Blätter für 9 Mark (3 Thlr.), auf stärkerem Papier mit Thondruck für 12 Mark (4 Thlr.), verkauft werden. — Der andere Schein ist zu Mistte an der Berlin-Lehrer-Bahn durch Veranstaltung des Hrn. Ad. M. Hildebrandt, der sich als Archäolog unterschreibt, erschienen und bietet auf Querfolio in oblonger, wohlgeordneter und mit den bekanntesten Gestalten und Zeichen der altchristlichen Symbolik belebter architektonischer Umrahmung, gleichfalls ein sehr passendes lithographirtes Erinnerungsblatt. Den innern Raum füllen eine ausgedruckte Schriftstelle, ein Paar Strophen von Albert Knapp und ein Formular des Zeugnisses für die geschehene Einsegnung. Die Inschriften wechseln auf den 25 gleichartigen Blättern, welche zusammen 1 1/2 Mark (15 Silbergroschen) kosten, somit um das Doppelte höher als der Sieger Schein zu stehen kommen.

Chronik.

Plastik. Der junge russische Bildhauer Marc Antokolsky hat in Rom die in Marmor auszuführende Statue eines leidenden Christus im Thonmodell vollendet. Das Antlitz trägt den herkömmlichen Typus der griechischen Kirche. Die Gestalt ist in ein langes orientalisches Gewand gehüllt. Die Arme sind hinterwärts mit einem doppelt um die Hüften laufenden Riemen an den Körper festgepreßt. Es ist offenbar der Moment, welcher der Geißelung vorhergeht. Das Kunstwerk ist zur Aufstellung in einem Moskauer Salon bestimmt.

Im Verlage von **A. Sagen** in Berlin erschienen soeben, und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen, in Leipzig durch die Buchhandlung des Vereinshauses, in Stuttgart durch J. F. Steinkopf:

Photographien nach Altarbildern des Prof. Pfannschmidt.
I. Serie in 6 Blättern komplett 21 M., einzelne Blätter 3 M. 50 Pf.
Sämmtlich 32 cm. hoch, 48 cm. breit.

Die 6 ersten Blätter enthalten 1. Anbetung d. heil. drei Könige; 2. Kreuztragung; 3. Kreuzigung; 4. Grablegung; 5. Auferstehung; 6. Die drei Marien am Grabe.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Michelangelo.

Am 6. März 1475 ist Michelangelo, richtiger Michelagnolo, Buonarroti zu Castell Caprese im Gebiete von Arezzo geboren, wo sein Vater damals florentinischer Statthalter war. Man hat in mehreren deutschen Städten, so Düsseldorf, Wiesbaden, im Kreise von Verehrern des großen Künstlers eine Jubelfeier bereits begangen. In Florenz, der Vaterstadt seiner Familie, der Heimath seiner Erziehung und nächst Rom dem Sitze seiner vieljährigen Arbeit, ist die officiële Festlichkeit in den Monat September verlegt worden. Das Geburtshaus hat eine Inschrifttafel erhalten. Der Palast Buonarroti zu Florenz wird von den besten dortigen Malern mit Bildern ausgeschmückt. In dem Hause, welches von dem Dichter gleiches Namens, dem Neffen des Meisters, angekauft und dem Andenken desselben gewidmet wurde, bewahrt man Reliquien, sein Schwert und seinen Stöß, sowie eine Anzahl von Thonfiguren,

die nach seinem Tod im römischen Atelier vorgefunden worden waren, verschiedene Zeichnungen seiner Hand und das im 17. Lebensjahre von ihm gefertigte Modell eines Centaurenkampfes auf. Von noch höherem Werthe ist das Archiv der Familie, in welchem sich zahlreiche Documente, die auf Michelangelo's Leben und Werke Bezug haben, und zweihundert seiner Briefe vorfinden. Durch Testament des 1860 verstorbenen Grafen Cosimo, des letzten Buonarroti, gehört das Archiv nunmehr der Stadt Florenz, der jedoch die Veröffentlichung der Papiere untersagt ist. Gleichwohl hat das Municipium dem Director der Florentiner Gallerien, Commendatore Aurelio Goddi, die Abfassung einer Biographie des großen Landsmannes auf Grund der gesammelten Schriftstücke, sowie dem Cavaliere Gaetano Milanesi die Herausgabe des gesammten Briefwechsels zur Verherrlichung der vierten Säcularfeier aufgetragen. Die Briefsammlung wird 478 Briefe des Michelangelo umfassen und voraussichtlich auch diejenigen enthalten, welche 1860 durch Kauf in den Besitz des britischen Museums gelangt und von H. Grimm in seinem bekannten Buche benützt worden sind. Mit Recht sind alle Freunde der Kunst auf die verheißenen Festschriften gespannt, wozu für Deutschland eine von Wien aus versprochene Uebersetzung der Lebensbeschreibung Michelangelo's von Condivi, dem vertrauteren und zuverlässigeren seiner Biographen, kommt.

Michelangelo hat ein Lebensalter von nahezu 89 Jahren erreicht. Dies hat er sicherlich seiner mäßigen Lebensweise und seiner unbefleckten Lebensführung zu verdanken, während er von Geburt an ein zartes Kind war und zu wiederholten Malen auch im späteren Leben schwere Krankheiten durchzumachen hatte. Er war mager, von mittlerer Größe, hatte breite Schultern, ein rundes Gesicht mit kräftiger Stirne, kleine rabenschwarze Augen, feingesechnittene Lippen, deren untere dicker war und um etwas vorstand. Die Nase war ihm durch die Eifersucht eines Mitschülers mit einem Faustschlag in's Gesicht zerquetscht worden. Weil man den zarten Säugling der Frau eines Steinhauers in Settignano zur ersten Nahrung übergeben hatte, rühmte sich später der große Bildhauer gerne, den Kunstsinn mit der Ammenmilch empfangen zu haben. Dieser Sinn widerstrebte auch so beharrlich dem Wunsche des Vaters, ihn für einen anderen Beruf zu erziehen, daß derselbe widerwillig ihn zunächst dem Maler Domenico Ghirlandajo übergab, der aber auch schon bald zur Ueberzeugung kam, welches mächtige Talent neben ihm heranwuchs, indem er vor einer Zeichnung des Schülers bekennen mußte: „Der versteht mehr als ich.“ Das glücklichste Ereigniß im Leben des Jünglings war jedoch, daß er in die Bildhauerschule aufgenommen wurde, welche der große Lorenz Medici im Zusammenhange mit seinem Museum bei San Marco errichtet hatte. Der Scharfblick des hochgebildeten Staatsmannes erkannte beim Anlaß der bekannten Faunmaske die außerordentliche Kunstanlage, gewährte dem jungen Menschen Wohnung, Kleidung und Monatsgeld in seinem Palast und zog ihn täglich an seinen Tisch, so daß Michelangelo nicht nur mit den gleichaltrigen Söhnen des Medicäers, darunter dem späteren Papste Leo X., verkehrte, sondern auch mit den hervorragendsten Männern der Wissenschaft, der Künste, des Staates in Berührung trat. Vier Jahre lang befand er sich in dieser beneidenswerthen Lage. Nach dem Tode des Lorenzo Magnifico kehrte er in sein väterliches Haus zurück und benützte die Gunst des Priors von

Santo Spirito, dem er ein Crucifix von Holz, das leider verloren gegangen ist, gearbeitet hatte, um in einem Gemach des Klosters durch die sonst verbotene Leichensection seine anatomischen Kenntnisse zu fördern. Dem politischen Sturm, der über die ihm noch stets gewogenen Medicäer hereinbrach, entging er durch Entfernung zuerst nach Venedig, dann nach Bologna, wo ihm die zufällige Bekanntschaft mit dem edlen Rathsherrn Altovrandi den Auftrag verschaffte, an dem Marmorgrabmal des h. Dominicus zwei noch fehlende Figuren herzustellen, den h. Petronius und einen leuchtertragenden Engel, von welchen der letztere noch jetzt als ein Werk von hoher Schönheit und Anmuth bewundert wird *).



Dieser Erfolg, der ihm die Mißgunst der dortigen Bildhauer zuzog, bestimmte zugleich seine Rückkehr nach der Heimath, wo sich im Lauf eines Jahres weitere große Veränderungen zugetragen hatten, indem der Vor-Reformator Hieronymus Savonarola durch seine religiöse und politische Bußpredigt die Gemüther beherrschte. Auch Michelangelo zählte zu seinen Verehrern, war jedoch weit entfernt, den bis zum Kunsthasse gesteigerten Fanatismus des Mönches gleich anderen Künstlern unter seinen Zeitgenossen zu theilen, sondern arbeitete mit Ernst und Fleiß an mehreren Statuen, unter welchen Vasari auch den jugendlichen Täufer Johannes hervorhebt, der erst vor Kurzem im Besitze des Grafen Gualandi entdeckt worden ist und dessen Abbildung wir unseren Lesern vorführen **). Eine andere Marmorarbeit, welche als Antike an den Cardinal von San Giorgio in Rom verkauft worden war, veranlaßte den Künstler, den der Zwischenhändler betrogen hatte, zur ersten Reise nach Rom. Es geschah dies unter dem Papstthum Alexanders VI., des berühmten Borgia. Recht im Gegensatz mit den Greueln der kirchlichen und moralischen Wirthschaft der Umgebung schuf der junge Künstler hier auf Bestellung des Cardinals

von St. Denys, eines Franzosen, seine Pietà. Während derselben Zeit war in Florenz Savonarola auf dem Scheiterhaufen ein Opfer der Inquisition geworden. Nach seiner Rückkehr war Michelangelo daselbst als Maler und Bildhauer in verschiedenen Richtungen thätig. Besonders fällt in diese Periode die Ausführung der

*) Einen Abguß dieses Engels hat die Stadt Bologna dem deutschen Kronprinzenpaar bei dessen Besuch im jüngsten Frühling verehrt.

**) Die Gestalt, 1 Meter 35 Cmt. hoch, ruht auf dem linken Bein und wendet den Kopf nach links, während sie in der Höhe der Hüfte mit der Linken eine Honigwabe hält und den in ein Horn ausgedrückten Honig mit der Rechten an die Lippen führt. Der Lederstreif, der von der linken Schulter fällt, hält ein Lammfell, welches um die Seiten gelegt ist und in schönem Wurf hinter den auf einen Baumstumpf gesetzten Fuß niederfällt.

kolossalen Statue des jungen David, welchen er aus einem neun Ellen hohen Marmorblock meißelte, den ein älterer Bildhauer verhauen und aus dem sogar ein Meister wie Andrea Sansobino nichts zu Stande zu bringen erklärt hatte, wenn er nicht ein oder mehrere Stücke ansehen wolle. Die Aufstellung des David erfolgte 1504 auf den Rath der berühmtesten damaligen Künstler an der Seite des Portals der Signoria im Palazzo Vecchio, von wo er in unseren Tagen nach der Akademie der Künste geschafft worden war, nun aber demnächst unter einem reichen Schutzbach an seinem dreihundertjährigen Plage wieder aufgestellt werden soll. Kaum war dieses Werk der Sculptur vollendet, so berief man den Maler Michelangelo zu dem weitberühmten Wettstreit mit Leonardo da Vinci an den Wänden des Großraths-saales in Florenz, wobei der jüngere Meister in der öffentlichen Meinung den Sieg über den älteren davontrug. Leider kam es nur zu der Ausführung der Cartons und sind auch diese untergegangen und nur zum Theile bekannt.

Mittlerweile war Alexander Borgia an dem Gifte gestorben, welches er oder sein Sohn Cäsar für einen Dritten bestimmt hatte, und della Rovere war als Julius II. auf den päpstlichen Thron gestiegen. Dieser, der kriegslustige Urheber des modernen Kirchenstaats, besaß zugleich den kunstsinigen Geist, in welchem keiner von seinen Vorgängern und Nachfolgern ihm gleichkommt. Er berief auch den Michelangelo nach Rom und trug ihm zuerst das Denkmal auf, welches der Papst über seiner eigenen Grabstätte in dem umgebauten Petersdom errichten wollte und welches nach vielen und großen Hindernissen erst vierzig Jahre später mit sehr verkürztem Maaße im Seitenschiffe der Kirche Sanct Peters in vinculis zur Aufstellung kam. Die leidenschaftlichen Temperamente des Fürsten und des Künstlers kamen nur zu bald in Conflict und erst, nachdem der Letztere sich nach Florenz geflüchtet und unter dem ausdrücklichen Schutze der Republik auf das Erfordern des in Bologna verweilenden Papstes wieder bei demselben eingefunden hatte, begann und vollführte er zunächst die kolossale Erzstatue Julius' II. für das Portal der Bologneser Domkirche San Petronio, wo sie später bei der Wiederkehr der Bentivogli vom Volke herabgestürzt und die Bronze zu Geschütz umgegossen wurde. 1508, als eben Raphael die Prunkgemächer des vatikanischen Palastes, die sog. Stenzen, mit seinen unsterblichen Gemälden auszumücken begonnen hatte, fiel dem älteren Michelangelo, seiner anfänglichen Weigerung zum Trotz, die Ausfüllung der Decke der Sixtinischen Kapelle, der Hauskapelle, worin die Päpste die Messe zu celebriren pflegen, mit Freskobildern aus der Geschichte des Alten und Neuen Testaments zu.

Mit dem im Jahr 1513 erfolgten Tode Julius' II. trat Michelangelo in der Gunst des neuen, obschon ihm von Jugend auf befreundeten Papstes gegen Raphael auffallend zurück. Leo X. beschäftigte ihn theils mit architektonischen Aufträgen, theils mit der Leitung des Anbruchs neuentdeckter Marmorlager im Florentiner Gebiet, und der Cardinal von Medici, später Papst Clemens VII., bestellte von ihm eine Grabkapelle für zwei Abkömmlinge des Medicaischen Geschlechts in San Lorenzo zu Florenz. Auch entstand um diese Zeit die Marmorstatue des Christus in der römischen Kirche S. Maria sopra Minerva. Als aber Clemens VII. in Verbindung mit Kaiser Karl V. eine Seitenlinie der Medicäer mit den Waffen in die Herrschaft über Florenz wiedereinsetzen wollte, diente der Künstler der Republik zu ihrem Wider-

stand und führte die Befestigungswerke von San Miniato aus. Nachdem er jedoch den Verrath des Befehlshabers der florentinischen Truppen der Signoria angezeigt hatte, ohne Glauben bei ihr zu finden, legte er das Amt nieder und verfügte sich nach Ferrara und Venedig, kehrte indessen auf die Nachricht von dem Heldenthum seiner Mitbürger zurück, um zu erfahren, daß dem Malatesta Baglioni sein Verrath gelungen und Michelangelo's Name auf der Medicaischen Proscriptionsliste zu lesen sei. Clemens VII. ließ ihm dagegen Amnestie unter der Bedingung anbieten, daß er alsbald an die Vollendung der Grabmäler in San Lorenzo schreite.

Nachdem er diese Arbeit rasch und nicht einmal ganz vollendet und Florenz für immer den Rücken gewandt hatte, ertheilte ihm Clemens VII. den Befehl, auf die Altarwand der Sixtinischen Kapelle das jüngste Gericht zu malen. Der Papst erlebte den Anfang der Arbeit nicht mehr. Aber sein Nachfolger Farnese, Paul III., drängte dazu mit gleichem Eifer und nach siebenjähriger Arbeit, dreißig Jahre nach Vollendung der Deckengemälde, wurde auch das neue Bild am Weihnachtstag 1541 enthüllt.

In diese Zeit fiel sein Umgang mit der frommen und schönen Vittoria Colonna, verwitweten Marchesa von Pescara, und in demselben Jahre, in welchem er nach einem Jahrzehend edelster Verbindung diese Freundin verlor, übernahm er, 71 Jahre alt, auf den wiederholten Wunsch Paul's III., die Leitung des Baues von St. Peter, kehrte zu dem Plan Bramante's, einer griechischen Kreuzanlage, zurück und entwarf sodann das Modell der Kuppel, das allen späteren verwandten Unternehmungen zum Vorbilde diente. Er erhielt sich trotz der Anfeindungen und Nachstellungen seiner vielen Reider auch unter Julius III. und bis zu Pius IV. in derselben einflußreichen Stellung des leitenden Baumeisters, und nachdem er daneben noch in Julius' Todesjahre die Paulinische Kapelle des Vaticans mit der Kreuzigung des Petrus und der Befehrung des Paulus in großen Freskobildern ausgemalt, auch die Vollendung des Farnesischen Palastes unternommen und einen großartigen Entwurf der Erweiterung dieses Palastes über beide Tiberufer vorgelegt hatte, hat er auch die nunmehrige Einrichtung des Kapitols mit dem Aufgang zu den Seitengebäuden und dem Senatorenpalast sammt doppelter Freitreppe angeordnet und sich noch dem leider erst später zur Ausführung gelangten Bau der nationalen Kirche S. Giovanni der Florentiner in Rom gewidmet. Sein letztes Bauwerk war unter Pius IV. die aus den Resten der antiken Diokletiansthermen aufgeführte großartige Kirche S. Maria degli Angeli in der Nähe des Laterans. Im Winter 1563—64 befiel ihn ein schleichendes Fieber. Sein Testament lautet: „Ich vermache Gott meine Seele, der Erde den Leib, mein Vermögen den Verwandten.“ Am 17. Februar gegen Abend, nachdem er die Umstehenden aufgefordert hatte, bei seinem Sterben an das Leiden Christi zu gedenken, hauchte er seinen großen Geist aus.

Es erscheint angemessen, zunächst die vornehmsten Werke des Michelangelo auf dem Gebiete der religiösen und kirchlichen Kunst kurz zu schildern. Wir beginnen füglich unter den Sculpturen mit der Pietas, welche der 25jährige Künstler für einen französischen Cardinal in Marmor ausgeführt. Dieselbe steht jetzt in einer Seitenkapelle der römischen Peterskirche, leider so hoch und in so schlechtem Lichte, daß ihre Betrachtung aus Nähe und Ferne nur ungenügend ist. Aber man sieht

die Gruppe im Abguß auch innerhalb Deutschlands in verschiedenen öffentlichen Sammlungen. Die noch jugendliche Mutter hält den todten Sohn in ihrem Schooße, der mit dem rückwärts fallenden Haupte, dem eingesunkenen Leibe, dem Herabhängen des Arms und der Beine, wie Grimm sich schön ausdrückt, gerade so daliegt, als wäre er durch den Tod wieder zum Kinde geworden, das die Mutter in ihre Arme genommen hat. Es ist eine Erhabenheit in beiden Gestalten, eine Andacht und Wehmuth im Kopf der Mutter, eine Verklärung nach überwundenem Leiden in dem gemäß der traditionellen Sitte gehaltenen Antlitz des Sohnes, eine Harmonie in der Anordnung des Ganzen, eine Schönheit der Linien und Verhältnisse, ein so völliges Heraustreten aus der Befangenheit früherer Kunstübung, daß Condivi sagen konnte, von da an sei, der Solches geschaffen, der erste Meister in Italien, der erste der Welt gewesen, der sogar die antiken Künstler übertroffen habe.

Der riesige Hirtenknabe David, welchen Michelangelo, wie schon gesagt, aus einem verhauenen Marmorblock zu Stande brachte, an den sich kein anderer Bildhauer wagte, sieht über die linke Schulter, als beobachte er den Feind, und hält in der erhobenen linken Hand die über die Schulter geworfene Schleuder, während die herabhängende Rechte einen Stein zum alsbaldigen Angriff ergreift.

Das Denkmal, dessen Errichtung Julius II. mit dem Beschluß einer Erneuerung der Peterskirche für sich selbst verband, und das nach dem ersten Plan in dieser Kirche einen imponirenden freien Platz einnehmen sollte, war auf einen ausgedehnten Bau angelegt, auf dessen Spitze, über 30 Fuß hoch, zwei Engel den im Tode schlummernden Papst trügen, während am Unterbau personificirt die von ihm eroberten Provinzen und die durch seinen Hingang betroffenen Künste, ferner symbolische Gestalten der Geschichte, um das wirksame und contemplative Leben zu veranschaulichen, Moses und Paulus, Lea und Rahel, zu stehen kämen. Das Monument, um dessen Verwirklichung der Künstler vier Decennien hindurch mit immer neuen Hindernissen, die ihm die späteren Päpste dagegen aufstürzten, kämpfen mußte, ist zu einem, doch auch in seiner Beschränkung großartigen Werke zusammengeschrumpft, dessen Hauptinhalt, außer den minder bedeutenden Gestalten der Lea und Rahel, die kolossale sitzende Statue des Moses ist, der in höchster Aufregung den Blick nach der Seite richtet und mit der auf die Gesezesafeln gestützten Rechten in seinen herniederfluthenden mächtigen Bart greift, eine kaum verhaltene Ruhe vor dem Ausbruch seines strafenden Zorns. Ein charakteristisches Bild des Kirchenhauptes, über dessen Leichnam das Monument in S. Peter in vinculis steht.

Das reicher ausgeführte Denkmal der beiden Medicäer in der Grabkapelle von San Lorenzo zu Florenz besteht in den zwei sitzenden Statuen des kriegerischen Giuliano, des dritten Sohns, und des gedankenvoll sinnenden Lorenzo, Enkels von Lorenzo Magnifico: zu den Füßen des Ersteren lagert die Gruppe der beiden Statuen des Tages und der Nacht, zu des Anderen Füßen die Gruppe der Aurora und der Abenddämmerung, als der Symbole des Lebens und Todes. Die mit gutem Grunde berühmteste dieser Statuen, auch durch zwei sinnige Gedichte von Strozzi und Michelangelo verherrlicht, ist die Nacht, obwohl nicht ganz ungezwungen in ihrer Haltung, doch mit dem Ausdruck erhabenster Trauer. In der Mittelnische der Eingangswand sitzt eine großartige matronenhafte Maria, mit der Rechten auf die Lehne

gestützt, die Kniee über einander, ihren Sohn rittlings auf dem Schooße und sich umwendend nach der Mutter Brust; bei allem Zwang doch eine großartige Stimmung erreichend, wie Lübke schreibt, voll jenes tragischen Zuges, der den Gestalten des Meisters, ähnlich den späteren Schöpfungen eines Beethoven, so oft eigen ist.

Die Christusstatue endlich, welche in S. Maria sopra Minerva links vom Hochaltar steht, ist ein schöner nackter Heldenkörper neben dem aus Rohr gebildeten Kreuz, aber im Sinne des Humanismus mehr für einen Apoll oder Achill geltend, als für den Sanftmüthigen und Demüthigen, der in die Welt gekommen ist, daß Er diene und sein Leben gebe zur Erlösung der Menschen. Insofern kann das in seiner Art vortreffliche Werk wohl zur gerechten Bewunderung der Kunstkenner, aber nicht zur Erbauung der christlichen Gemeinde dienen.

Gehen wir von dem Bildhauer zum Maler über, in welchem sich auch der Erstere vorwiegend ausprägt; so mögen wir die Madonnenbilder zur Seite lassen, deren zwei in No. 2 und 3 unseres diesjährigen Blattes ausführlich besprochen worden sind. Wir haben es ohnehin vor Allem mit dem Großartigsten, was Michelangelo's Pinsel hervorgebracht, mit den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle und mit dem jüngsten Gerichte zu thun, welches dem durch die Thüre Eintretenden auf der gegenüberstehenden Wand entgegensieht. Die Kapelle war auf Befehl des Papstes Sixtus IV. 1473 durch Baccio Pintelli erbaut und ihre Wände waren unter demselben Pontificat durch fünf berühmte Meister, darunter die Lehrer Michelangelo's und Raphael's, Ghirlandajo und Perugino, mit den Geschichten Moses auf der einen, Christi auf der andern Langseite in typologischem Gegensatz ausgemalt worden. An der Decke sollte später Michelangelo die Schöpfung bis zur Sündfluth nebst den Männern und Frauen der biblischen und heidnischen Weissagung darstellen. Für die Altarwand war das Weltgericht, für die Eingangswand die Empörung Luzifers und der Engelsturz bestimmt. Unter den vorerwähnten Wandgemälden aus dem Alten und Neuen Testament sollten die in Arras gewirkten Tapeten mit Raphael's Compositionen aus der Apostelgeschichte ihre Stelle finden. Zu den Tapeten gehörten endlich Sockelbilder mit Darstellungen aus dem Leben des Papstes Leo X. — An dem Spiegelgewölbe der Decke, deren mittlere Fläche durch Seitenwölbungen über hochliegende Rundbogenfenster, von welchen zwei an den Schmalseiten, sechs an jeder Langseite liegen, mit der Mauer vermittelt wird, hat der Künstler ein architektonisches Gerüste entworfen, aus dessen Mitte sich eine Aussicht in den freien Himmel öffnet. In diesem höchsten Raume reihen sich die neun Bilder aus der Genesiß aneinander, deren größere mit kleineren abwechseln, welche sodann durch broncefarbige Medaillons umgeben sind. Auf den zwölf Bogenzwickeln, welche das Gewölbe tragen, stehen die riesenhaften Gestalten der Propheten und Sibyllen. Auf den Bogenfeldern über den Fenstern und in den Stichkappen sind in zweiunddreißig Gruppen die Vorfahren Christi dargestellt. Die größeren Flächen in den vier Ecken der Kapelle zeigen als vorchristliche Typen der Erlösung das Wunder der ehernen Schlange, die Erhöhung Esther's, die Heldenthat der Judith und Goliath's Fall. Alle diese bildlichen Scenen und Gruppen sind überdem in bewunderungswürdiger Mannigfaltigkeit von lebendigen Gestalten, zumal Kindern, durchzogen und umschlossen, bald in natürlicher, bald in Stein- oder Bronzefärbung, worin sich der

Schönheitsfinn und die unerschöpfliche Phantasie des genialen Meisters mit ihrer Lust an den kühnsten Formen der menschlichen Gestalt in allen ihren Lebensaltern wunderbar entfaltet. Das Erhabenste sind aber in diesem Reichthum der Erfindung die Bilder des Schöpfers, zumal jenes bei Erschaffung des Menschen, und die Gestalten der Propheten und Sibyllen; eine Erhabenheit, in welcher sich die christliche Kunst der blühendsten Periode ihrer Entwicklung im Aufgange der Renaissance zu einer, in keiner späteren Zeit wieder erreichten Stufe erhoben hat.

Das erst unter Paul III. zur Ausführung gelangte jüngste Gericht nimmt die Altarwand der Kapelle in ihrer ganzen Breite und mit einer Höhe von 60 Fuß im halbkreisförmigen Abschluß ein. Leider ist das Gemälde nicht nur durch die dem Daniel von Volterra übertragene theilweise Uebermalung des Nackten mit Gewandstücken, sondern gleich den Deckengemälden auch durch den Kerzendampf und Weibrauch von drei Jahrhunderten beschädigt worden. Aus dem Gewirre meist unbekleideter Gestalten hebt sich im Mittelpunkt der oberen Hälfte des Gemäldes Christus hervor, über Wolken im Momente des Zorngerichts aufspringend und mit sprechender Geberde die straffälligen Sünder niederwerfend. Um ihn her ein doppelter Kreis von Engeln und Heiligen, Märtyrern und Bekennern, mit den Attributen ihrer Legende versehen. An die Seite des Sohnes lehnt sich, auf der Wolke sitzend, Maria. Unter Christi Füßen Engel des Gerichts die Bücher der Entscheidung haltend oder mit den Posaunen in die Tiefe rufend, und in dieser Tiefe auf der einen Seite die vom Tode Auferweckten aus ihren Gräbern emporschwebend, auf der anderen die Verdammten von Engeln zurückgeschleudert und von Teufeln hinabgezerrt. Unverkennbar hat der Maler hier nicht sowohl die gerechte Vergeltung der heiligen Liebe Gottes als den unabwendbaren Fluch der ungeführten Sünde geschildert und in seinem Christus wieder nur den rächenden Heros, dem auch die Fürbitte seiner Mutter keine Huld einzulösen vermag, dargestellt. Das ganze schrecklich hehre Gemälde ist offenbar aus einer einseitigen Auffassung hervorgegangen und steht zwar nicht an malerischer Gewalt und Fülle, aber an religiöser Bedeutung und Würde dem Inhalt der Deckenbilder nach.

Die beiden großen Freskogemälde der nahen Paulinischen Kapelle, Petri Kreuzigung und Pauli Bekehrung, führte Michelangelo im 75. Lebensjahre aus. Diese Bilder sind jedoch durch Restauration verderbt. Dagegen besitzt die Nationalgallerie zu London ein schönes Oelgemälde, welches die Auferweckung des Lazarus darstellt und nach der Zeichnung des Michelangelo von dem ihm befreundeten Sebastian del Piombo gefertigt worden ist, um dieselbe Zeit, in welcher Raphael seine Transfiguration malte, an deren Vollendung er leider durch den Tod verhindert worden war.

Gedenken wir noch des größten Werkes, welches Michelangelo als Architekt hinterlassen hat und wodurch er gewissermaßen den Ehrenplatz unter den Meistern der modernen Baugeschichte einnimmt, der Kuppel von S. Peter. Nach dem Tode des Antonio da San Gallo war er Baumeister der Kirche geworden und stand diesem Amte noch gegen zwanzig Jahre vor. Er verstärkte nicht nur das Mauerwerk und beharrte auf der Grundanlage des griechischen gleicharmigen Kreuzes, wodurch jede Kuppel auch in der Nähe des Doms um so mächtiger wirken mußte. Er übertrug aber auch in seinem Kuppelmodell, das im Wesentlichen nach seinem Tode

zur Ausführung kam, die Entwürfe seiner Amtsvorfahren und die berühmte Leistung Brunelleschi's auf Maria del Fiore zu Florenz an Umfang und Höhe, Schwung und Leichtigkeit, architektonischer wie kirchlicher Würde, und mit ihrem allgemein bewunderten Plane war auch die Laufbahn des hochbetagten Meisters vollendet.

Nach Alledem behält aber gewiß auch Vittoria Colonna Recht, wenn sie dem greisen Freunde betheuert, wer alle seine Werke kenne und nicht ihn selbst, kenne den besseren Theil von ihm noch nicht. Die ganze Persönlichkeit gerade dieses Künstlers, wie sie von Natur nach Körper und Geist angelegt, unter glücklichen Verhältnissen und in widrigen Umständen gereift, im Verkehr mit der edelsten Bildung jener Zeit gefördert, im Kampfe mit den Härten der eigenen Gemüthsart geläutert, unter dem Einfluß der reformatorischen Bewegung seiner Heimath und im Umgange mit der feinsten und frömmsten Dichterin seiner Nation zum reineren Christenthum geleitet und so ein langes Menschenleben hindurch von Stufe zu Stufe gehoben und bewährt worden ist, erscheint uns billig selbst als ein sittliches Kunstwerk, dem wir die innigste Verehrung und eine aufrichtige Liebe nicht versagen können. Dafür zeugen bereits die Briefe und Gedichte Michelangelo's, welche man schon bisher besaß, und wie vielmehr werden diese Zeugnisse durch die bevorstehende Veröffentlichung dessen, was jetzt aus der Verborgenheit gezogen worden ist, bestätigt werden. Die eiserne Willenskraft, die schon der Knabe in sich trug, setzte der Abneigung seines Vaters gegen die künstlerische Berufswahl eine siegreiche Ausdauer, später dem Zähjorn seines päpstlichen Gönners zu wiederholten Malen einen freimüthigen und sogar dreisten Widerstand, den Anfeindungen und Schleichwegen seiner Rivalen und Widersacher eine zähe Beharrlichkeit entgegen. Und doch war er ein stiller, ernster, sinnender Charakter, der sich unter den Leuten lieber zurückzog als vorandrängte; er widmete nicht nur seinen Verwandten eine zärtliche Fürsorge, sondern auch den Berufsgenossen eine dienstfertige Theilnahme und bewies Wohlwollen und Milde thatigkeit auch nach anderen Seiten. Wie anspruchslos und rührend ist nur sein Verhältniß zu dem alten Diener Urbino, der vor ihm starb. In der Medicäischen Akademie des großen Lorenzo war er unter den gebildetsten Männern seines Jahrhunderts heimisch und in die Welt- und Lebensanschauung des damaligen Platonismus eingeweiht worden, welcher dem kirchlichen Lehrbegriffe sich als Wiederbringer der geistigen Schätze des klassischen Alterthums und seiner Weisheit und Wissenschaft gegenüberstellte. Zugleich wirkten auf Gemüth und Phantasie des jungen Künstlers die Meisterwerke nationaler Poesie, vornemlich die Dichtungen Dante's und Petrarca's, ein und er selbst füllte die Stunden der Einsamkeit mit Sonetten und Madrigalen, welche zwar die Weichheit und den Fluß der Verse seines Vorbildes nicht erreichen, aber in der ihm eigenthümlichen, bisweilen herben Weise zumal mit Verwendung der aus seinem künstlerischen Lebenskreise der Sculptur und des Marmors, der Malerei und Farbe geschöpften Bilder einen originellen Ausdruck der innigsten Gefühle und sinnigsten Gedanken darbieten. In einer anziehenden Schrift von Wilhelm Vang*) ist des Näheren dargelegt, wie in diesen Dichtungen mit dem italienischen Liebeslied in der Art Petrarca's die Platonische

*) Michel Angelo Buonarroti als Dichter. Stuttgart, 1861.

Ansicht vom Egos zusammenfließe und die Sehnsucht nach dem Ideal der Kunst als der wahren Geliebten sich herausentfalte. Und merkwürdig ist zugleich, wie mit dem Schönen sich auch das Wahre und Gute ihm verbindet und in dem ästhetischen Streben der ethische Kern sich immer entschiedener geltend macht. An jugendliche Verliebttheit in die eine oder andere einzelne Schöne ist dabei kaum zu denken. Hat doch der Künstler auch später als Mann auf die vorwurfsvolle Frage: warum er im unbeweibten Stande geblieben sei und nun einen Lohn seines Fleißes sammle, den er keinen Kindern hinterlassen könne, die Antwort ertheilt: „Nur zu viel habe ich mit einer Frau zu schaffen gehabt; das ist die Kunst, die mich stets gequält hat, und meine Kinder sind die Werke, die ich hinterlasse, und die, auch wenn sie nichts taugen, doch eine Zeitlang leben. Wehe dem guten Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti, wenn er die Thüren von S. Giovanni nicht gearbeitet hätte; denn seine Kinder und Neffen haben verkauft und zu Grunde gehen lassen, was er hinterließ, die Thüren aber sind noch da.“ Erst in dem siebenten Jahrzehend seines Lebens sollte er die Dame kennen lernen, zu der er sich von nun an tief und rein hingezogen fühlte, die ihn durch ihren Umgang dauernd fesselte und veredelte, und die er mit so jugendfrischem Eifer besang, daß sie ihm bittend schrieb, er möge ihr doch nicht an jedem Morgen ein Sonett übersenden, weil sie dadurch in ihrer Andacht gestört und er selbst an seiner Arbeit verhindert werden könnte.

An dieser Stelle treten wir nun am Besten auch noch in die Frage nach der Religiosität des Künstlers und seiner Dichtungen ein. Die Anregung, die ihm aus der Platonischen Schule kommen mochte, richtete sich sicherlich weit mehr auf die Seite der Erkenntniß, als des Gefühls. Der erste kräftige Impuls war ohne Zweifel auch bei ihm dem Auftreten des Savonarola und dem Einfluß jener die ganze Bevölkerung von Florenz erschütternden Vorträge zu verdanken. Wenn freilich die Vermengung der Bußpredigt mit politischen Ansprüchen und Bestrebungen, noch mehr das kunstfeindliche Puritanerthum des Reformators bei diesem Zuhörer eher abstoßend und ernüchternd wirken mochte; so ist gleichwohl sein jüngstes Gericht ein Nachklang und Wiederhall des früheren Ergriffenseins, von dem sittlichen Ernst der Predigten und Thaten des Märtyrers. Ob jedoch dieses Gemälde, wie man neuerlich wahrscheinlich zu machen suchte *), anfänglich an der Stelle der neben Christus sitzenden Maria einen Mönch in der Kutte und mit einem Bart gehabt und darin den Fra Girolamo von S. Marco vorgestellt habe, ist wohl nicht die einzige unsichere Vermuthung des neuesten Biographen. Solcher Ausfall auf die Inquisition wäre ein so gefährlicher als dreister Einfall des päpstlichen Hofmalers gewesen. Für Michelangelo hängt dagegen ein tieferes Besinnen über die kirchlichen Bewegungen seiner Zeit wohl fernerhin an seiner Bekanntschaft mit den aufrichtig frommen Prälaten des Oratoriums, mit einem Contarini, Pole, Morone, die auch zu den näheren Freunden der Marchesa Colonna zählten. Die vollere Vertrautheit mit den evangelischen Ideen, das Verzichten auf eigenes Verdienst und Lob, die Empfindung der Sünde als der Erbsünde und des Fluchs der Verschuldung des Menschengeschlechts und die alleinige Zuversicht zu dem sühnenden Opfer, dem rettenden Tod, der all-

*) H. Grimm. II. S. 584 f.

erbarmenden Liebe des Erlösers ist ihm aber alsdann erst recht in der Freundschaft der Vittoria, in der Bewunderung ihres lauterer und gottseligen Lebens und im Anblick ihres durch keine Sagenen und Formeln entstellten, vielmehr in kindlichem Glauben und demüthigem Gebet geheiligten Sterbens aufgegangen und eigen geblieben. Vittoria selbst hatte früher in Neapel an den Versammlungen der von Luthers Geiste angehauchten Peter Marthr, Ochino und Baldez Theil genommen. Sie stand mit der Freundin Calvins, der schwergeprüften Herzogin Renata von Ferrara, mit der Königin Margaretha von Navarra, mit der um des Glaubens willen nach Deutschland geflüchteten Olympia Morata, mit Carnesecchi, Flaminio u. A. in mehr oder weniger nahen Beziehungen und hatte von Oberitalien aus 1541 während des Religionsgespräches, das den Melanchthon dort mit Contarini zusammenführte, sich bis herauf nach Regensburg gewagt. Sie hat in ihren oftmaligen Besuchen und Gesprächen mit dem großen Künstler, der zu ihr wie zu einer Mutter aussah, obwohl er sie an Jahren weit überragte, nicht bloß von den jüngsten Zeichnungen, die er ihr übersendet, von den unter seinem Meißel oder Pinsel zur Vollendung reisenden Bildwerken, sondern von Allem und Jedem, was dem Nachdenken edler Gemüther würdig und groß erscheinen muß, und vorzugsweise von den wichtigsten Fragen jener Zeit, von dem Kampfe der Geister um die christliche Wahrheit, von den Anfängen der römischen Inquisition, deren Späherauge in die geheimsten Schlupfwinkel zu dringen wußte, von der Bluttaufe der von diesem Tribunal verfolgten unerschrockenen Bekenner des göttlichen Worts mit ihm verhandelt und ihre Ansichten, Sorgen und Urtheile ausgetauscht. Sie hat noch, als es bei ihr zum Ende kam, den Freund, der an ihrem Krankenlager saß, aufgefordert, ihr vorzubeten, weil ihrem Gedächtniß die Worte fehlen, und als er ihr das Gebet vorsprach und sie dabei an der erkaltenden Hand faßte, bewegte sie lautlos die Lippen und sah mit lächelndem Auge zu ihm auf, nur noch einen Gruß, den er aber nicht verstehen konnte, im Verschneiden lispelnd. *) In dem tiefen Leide, mit welchem er diesen bitteren Verlust noch lange Jahre auf Erden überleben sollte, konnte er nur sein Bedauern äußern, daß er der abgeschiedenen Freundin bloß die Hand, nicht auch die Wange und den Mund geküßt habe.

Auf der Rückseite eines an Vittoria Colonna gerichteten Briefes hatte Michelangelo einmal geschrieben:

Gieb Du mir Antwort auf die Lebensfrage,
Ob Die vor Gott gering're Gnade finden,
Die demuthsvoll sich nah'n mit ihren Sünden,
Als die mit Stolz auf das, was sie gethan,
Im Ueberfluß der guten Werke nah'n.

Dem Vasari aber schickte der Dreißigjährige später ein Sonett, das mit den Worten schließt:

— Frieden

Kann Farb' und Meißel nicht dem Geiste geben,
Der jene Liebe sucht, die ausgebreitet
Die Arm' am Kreuz, um uns emporzuheben.

Das Letzte, was er für Vittoria gezeichnet hatte, war eine Maria unter dem

*) Mrs. Henry Roscoe: Vittoria Colonna. Her life and poems. London. 1868. S. 307. Sie starb in Rom am Ende Februar 1547 im 57. Lebensjahr.

Kreuze sitzend mit Blicken und Armen, die sich im Gebet nach oben richten, während der todte Heiland in ihrem Schooße liegt. Auf das Kreuz waren die Worte Dante's geschrieben:

Man denkt nicht dran, wie viel an Blut es kostet *).

Man hat auf dem Standpunkte der modernen Anschauung in Zweifel gestellt, ob Michelangelo durch den Uebergang vom Humanismus zum Christenglauben wirklich den Frieden, welchen er suchte, gefunden habe **). Man hat sich dafür auf seine Naturanlage, die nur eben wie diejenige Lessing's zum Suchen, Streben und Kämpfen bestimmt gewesen sei, auf die Wehmuth und Klage, die er im Rückblicke auf sein langes Leben vor dessen Ende geäußert, auf die Scheu und Ungewißheit, die ihn im Gedanken an das Ziel und an die bevorstehende Vergeltung ergriffen habe, berufen. Aber gerade der edlere und reinere Mensch empfindet um so lebhaftere Reue über den Irrthum seiner Vergangenheit und über Schwächen und Ecken, die das gewöhnliche Urtheil nicht entdeckt noch rügt, und wenn das Heil, welches dem Greise im Evangelium aufging, ihm den ganzen Frieden erst in einer jenseitigen Welt erhoffen hieß, erfüllte es ihn doch gewiß schon hienieden mit dem Vollgefühl seliger Vorahnung seiner Herrlichkeit und Wonne im Aufsehen zu dem Mittler, dem er die ersehnte Vereinigung mit Gott verdankte. In diesem Lichte erbaut auch uns der Lebensgang und das Lebensende des großen Meisters, wie der Anblick seiner unsterblichen Werke. G.

Literatur.

Lehrbuch der gothischen Constructionen von G. Ungewitter. Zweite, unveränderte Auflage. I. Lieferung. Leipzig, L. O. Weigel. 1875.

Ein erfreulicher Beweis wachsender Theilnahme an mittelalterlichen Studien in den Baukreisen Deutschlands ist durch das Erscheinen der zweiten Auflage des vorstehenden Werkes gegeben. Unverändert, wie dasselbe aus der Hand des leider zu früh verewigten Meisters hervorgegangen, tritt dasselbe von Neuem den Weg an, um bahnbrechend für die ewig giltigen Gesetze der gothischen Baukunst zu wirken.

Das Streben, welches 25 Jahre lang unausgesetzt die Thätigkeit Ungewitter's auf's Aeußerste anspannte, liegt hier in Wort und Bild als ein abgeschlossenes Ganzes vor uns; abgeschlossen, in der strengsten Bedeutung des Wortes, da das Jahr des Erscheinens der letzten Lieferung erster Ausgabe, nämlich 1864, zugleich das Todesjahr des Verfassers ist. Mit Ehrfurcht müssen wir dieses Lehrbuch, die bedeutendste Veröffentlichung Ungewitter's, als letztes Vermächtniß betrachten und mit Stolz dürfen wir dasselbe als eine einzig in ihrer Art dastehende deutsche Arbeit der neueren Zeit bezeichnen.

Unvergessen sollen die Männer bleiben, welche an der Quelle deutsch-gothischer

*) Non vi si pensa quanto sangue costa.

**) Bang, a. a. O. S. 98.

Baufunft, zu Cöln, die große That des Weiterbaus am Dome durchgesetzt haben; untergeffen auch die Worte, welche bei der Grundsteinlegung daselbst am 4. September 1842 aus hohem Munde gesprochen worden *): „Hier, wo der Grundstein liegt, dort mit jenen Thürmen zugleich sollen sich die schönsten Thore der ganzen Welt erheben. Deutschland baut sie, so mögen sie für Deutschland durch Gottes Gnade Thore einer neuen, großen, guten Zeit werden.“ Aber daneben ist zu beachten, daß es Ungewitter beschieden war, die Thore der wissenschaftlichen Erkenntniß mittelalterlicher Baukunst in Deutschland zu öffnen. Der Vorläufer und Mitarbeiter auf diesem Gebiete waren zahlreiche. Vom Jahre 1773, wo Goethe in den Blättern von deutscher Art und Kunst (Hamburg) über Gothisches schrieb, bis zum Erscheinen der Ungewitter'schen Constructionslehre 1859, können gegen 50 zum Theil bedeutende Veröffentlichungen von und über Denkmäler altdeutscher Baukunst namhaft gemacht werden. Monographien, ganze Sammelwerke, Ornamente, Musterbücher, Constructionslehren und gothisches ABC finden wir darunter vertreten. Bis um die Mitte unseres Jahrhunderts fehlte aber allen diesen Arbeiten die unerläßliche Grundbedingung einer systematischen Darstellung, nämlich die Sicherheit und Klarheit des geschichtlichen Ursprunges deutsch-gothischer Bauweise. 1841 konnte der Lehrer Martin J. v. Reider in dem Programm der königl. Gewerbeschule zu Bamberg „über die Bemühungen der Deutschen in Erforschung der Denkmäler altdeutscher Baukunst, vorzüglich ihrer Bauregeln“ (S. 15) mit Recht schreiben:

„Noch ist es nicht möglich, genau zu bestimmen, was die Franzosen von den Deutschen in den alten Baustilen entliehen haben, und was diese von jenen, welchen Einfluß die Kreuzzüge der Franzosen nach Jerusalem durch Deutschland hatten u. s. w. So ist z. B. die Aehnlichkeit des Grundplanes der Kathedralkirchen mit jenem des Doms zu Cöln, besonders aber der Chorumgänge, dann der Kapellen allda auffallend.“

Zehn Jahre später hatte man, gestützt auf eigene Anschauungen, auf Sammelwerke, Urkunden und sonstige Anhaltspunkte deutscher, französischer und englischer Bauwerke, die Quelle der gothischen Kunst in der Bauschule von Franzien (Isle de France) gefunden. Durch die unermüdlichen Forschungen von Männern, wie Mertens, Reichensperger, Schnaase, Wetter und Whittington, ward dem sonst für die eigene Berühmtheit so emsig bemühten Frankreich vom Auslande her die ruhmreiche Pflanzstätte gothischer Bauweise unwiderleglich und unbefritten zugeschrieben. Die Feststellung dieser Thatsache wirkt alsdann nicht nur tausendfältig läuternd und berichtigend zurück auf die geschichtliche Datirung und stilistische Classifizirung der Werke des Mittelalters, sondern dieselbe veranlaßte auch, daß die schaffenden Baumeister gothischer Richtung, namentlich in Deutschland, jetzt den ursprünglichen Formen ihre Aufmerksamkeit widmeten und sich von den reichen, aber vielfach überladenen spätgothischen Gestaltungen denen früherer Perioden zuwendeten. Erleichtert wurden diese Bestrebungen vorzüglich durch das mustergiltige Buch von Viollet-le-duc: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*,

*) Der Dom zu Cöln, von Dr. Leonard Ennen. Historischer Text zu dem Werke: Der Dom zu Cöln von Franz Schnitz.

welches in 9 Bänden buchstabentweise die mittelalterliche Baukunst zergliederte und durch trefflich und klar gezeichnete Abbildungen erläuterte.

Es verdient Beachtung, daß nicht allein die deutsch-gothische Baukunst im Mittelalter von Frankreich her ihren Ursprung ableitet, sondern auch, daß die Forschungen und Veröffentlichungen französischer Künstler über die mittelalterlichen Bauten ihrer Heimat zum zweiten Male befruchtend auf Deutschland eingewirkt haben; freilich muß hierbei betont werden, daß die deutsche Individualität sich vielleicht niemals stärker in eigenartiger Kraft und Schaffensfülle gezeigt hat, als gerade bei diesen beiden durch Jahrhunderte von einander getrennten Ereignissen. Obwohl beeinflusst und sich anlehnd an das Buch von Viollet-le-duc hat Ungewitter in seiner Constructionslehre ein völlig Selbstständiges geliefert; seine früheren Veröffentlichungen kann man als Vorstudien für sein letztes großes Werk bezeichnen; unter den ersteren sind zu nennen: 1849 die Vorlegeblätter für Ziegel-, Stein- und Holzarbeiten, 1851—53 die Entwürfe zu Grabsteinen und gothischen Möbeln, 1854 die Entwürfe zu Stadt- und Landhäusern, 1856 das Gothische Musterbuch im Verein mit Vincenz Stab herausgegeben. Diese Arbeiten zeigen das geistige Ringen des Meisters, um von den reichen, oft verworrenen späthgotischen Formen zu den einfachen klaren der Frühgothik hindurchzudringen. Noch deutlicher als in den obigen Veröffentlichungen würde diese eigene Läuterung des Künstlers sich in den Arbeiten seiner zahlreichen Schüler vom Jahre 1851—1864 zeigen. Obwohl jedem Schüler zur Entwicklung seiner individuellen Kräfte freier Spielraum gelassen war, so wirkte dennoch die warme Begeisterung für die jedesmalige Richtung Ungewitter's entscheidend auf alle Arbeiten ein; und hierin lag der durchschlagende Erfolg Ungewitter's als Lehrer. Treffend ist die Thätigkeit desselben nach dieser Richtung hin durch A. Reichenperger geschildert worden: *)

„Unausgesetzt war er unter seinen Schülern thätig, erheiterte sie nicht selten durch seine humoristischen Einfälle und spornte ihren Wettstreit. Allgemeine Redensarten waren ihm zuwider; wie er selbst, so sollte auch seine Umgebung stets in's Schwarze zu treffen suchen. In solcher Art hielt er es denn auch in künstlerischer Beziehung; immer mußte aus dem Grundriß und Durchschnitt herausconstruirt werden; was nicht auf sich selbst ruhte, nicht rationell entwickelt war oder sich nicht zur Ausführung eignete, fand keine Gnade vor seinen Augen.“

Die Forderung der Klarheit suchte er aber vor Allem durch sich selbst an seinen Arbeiten zu erfüllen, und in dieser Beziehung ist die Constructionslehre ein würdiges Beispiel seines Strebens. Scharfe Kennzeichnung der Formen nach Material, Construction und Zeitstellung treten uns überall auf den 46 Tafeln entgegen; vergleicht man mit denselben andere Veröffentlichungen der Art vor 10 Jahren, sogar Verlagswerke jehiger Zeit, so wird sich die bahnbrechende Bedeutung Ungewitter's klar herausstellen. In dem Vorworte, welches „die Beiträge zur Kenntniß des Mittelalters in Deutschland von Rudolf Redtenbacher“ einleitet, schreibt der Verfasser im September 1872: „Ungewitter's verdienstvolles Lehrbuch der gothischen Construc-

*) Georg Gottlob Ungewitter und sein Wirken als Baumeister. Leipzig, L. O. Weigel. 1866. S. 9.

tionen ist in Deutschland das einzige Werk, das uns in die Formenwelt der mittelalterlichen Baukunst einführen kann.“ Es gilt dieser Satz noch heute. Wohl haben die letzten Jahre uns sehr schätzbare Beiträge über obigen Gegenstand gebracht und neue Anschauungen und Vergleichen ermöglicht; aber es ist kein neues, alle gemachten Studien zusammenfassendes und zur constructiven Verwerthung bringendes Buch erschienen. Ohne Zweifel würde Ungewitter, wenn er die zweite Auflage seiner Arbeit hätte erleben dürfen, nicht nur die inzwischen gewonnenen Bereicherungen unserer Kenntnisse des Mittelalters gewissenhaft verwerthet, sondern auch eine Umarbeitung des Textes angestrebt haben. Unter den vorliegenden Umständen hat die Verlagshandlung von F. O. Weigel jede Veränderung vermieden und es steht zu hoffen, daß trotzdem auch diese neue Auflage, gleich der ersten, eine weite Verbreitung finden wird. Gehen alsdann die hierin niedergelegten Grundsätze mittelalterlicher Kunst, durch die Jetztzeit umgestaltet, von Neuem in monumentale Bauten über, so dürfen wir in denselben das würdigste und unvergänglichsie Denkmal Ungewitter's erblicken. Es liegt nicht in dem Rahmen dieser Blätter, den Inhalt des Buches näher zu betrachten; die Aufmerksamkeit aber auf die beste deutsche Quelle mittelalterlicher Baukunst zu lenken, erschien nicht überflüssig.

Hermann Steindorff.

Chronik.

Kirchenbau. Der südliche Kölner Domthurm hat schon gegen Ende des Jahres 1873 durch Einfügung des Sterngewölbes von 80 Fuß Höhe und 50 Fuß diagonalen Spannweite die erste massive Abdeckung erhalten und gleichzeitig ist die dritte, zur Aufnahme der Glocken bestimmte Thurm-Etage fertig gestellt worden. Sodann wurden beide Thürme durch Auführung des Mittelportals miteinander verbunden. Das große Westportal ist vervollständigt durch Einfügung des Fensters und mit Fertigstellung des Dachgiebels konnte das ganze Westportal noch vor Neujahr zu seinem Abschluß kommen. Auch sind die fehlenden Gialen, Fenstergiebel und Kreuzblumen im Bereiche der dritten Etage ergänzt worden.

Der Dom zu Metz, dessen Inneres den Straßburger Münster noch übertrifft, soll von den Entstellungen, die er in den letzten Jahrhunderten durch Einbauten erhalten hat, befreit und in seiner ursprünglichen Schönheit und Würde wiederhergestellt werden. Zu diesem Behuf ist die Summe von 80,000 Franken in den Etatsplan für Elsaß und Lothringen für das Jahr 1874 aufgenommen worden.

Die Restaurationsarbeiten des Mainzer Doms (s. 1874 S. 48) sind ohne Störung fortgegangen. Dabei hat man in den romanischen Theilen des Ostchors eine ungenügende Beschaffenheit des Baumaterials vorgefunden. Der Kern der Mauerwerke bot hin und wieder ein lose und locker verbundenes und mit Mörtel überschüttetes Geröll dar. Dieser mangelhafte Zustand gab Veranlassung, auch beim Bogen der Apsis so tief herabzubrechen, daß der Anschluß der neuen Bauthheile vollkommen gesichert war.

In Paris entwickelt sich seit dem Kriege von 1870—71 eine regere Bauthätigkeit an den Kirchen denn jemals vorher. Im Oktober 1873 hat der Erzbischof eine dem hl. Franz von Sales gewidmete Kirche in dem neuen Quartier der Plaine Monceau eingeweiht. An drei anderen Kirchen werden die Arbeiten mit Eifer betrieben. Die Zahl der vollständig restaurirten älteren Kirchen ist beträchtlich. Auch die Ste. Chapelle wird mit einem Eisengitter von bewun-

derungswürdiger Arbeit umgeben. In Notre Dame werden die prachtvollen Eisengitter, welche früher jedes Portal abschlossen, nach den alten Zeichnungen wiederhergestellt. Als Gipfel dieser Thätigkeit wird jedoch der Bau der Kirche Notre Dame du Sacré Coeur betrieben, dessen Grundsteinlegung am 16. v. M. stattgefunden hat. Der Pariser Witz nennt diese mit so großer Ostentation als eine Widmung an das heilige Herz Jesu in Angriff genommene Kirche Notre Dame de la réaction.

Die im Jahre 1380 erbaute Beitskapelle zu Mühlhausen am Neckar soll für ihr nahezu 500jähriges Jubelfest restaurirt werden. Zu diesem Behuf hat sich der Kirchenvorstand der Gemeinde an den Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs gewendet und dieser den Dr. Krell und Architekten Steindorff mit der Vorarbeit beauftragt.

Der Kirchenfonds des Bischofs von London hat in den zehn Jahren seines Bestehens 105 neue Kirchen erbaut und über 100 Schulen errichtet oder erweitert.

Plastik. Der im Dome zu Hildesheim befindliche Kronleuchter, begonnen von Bischof Bernward († 1022) und vollendet von dessen viertem Nachfolger Hezilo († 1079), stellt das himmlische Jerusalem dar. An mächtiger Kette hängt, von einem Vierpaß umgeben, eine große goldene Kugel, von welcher vier Eisenstangen ausgehen, die sich wiederum in zwölf Glieder theilen und den nahezu 19 Meter im Umfange haltenden und 0,37 Meter breiten Reif tragen. Die hauptsächlichste Zierde dieses Reifes sind 24 künstlerisch durchbrochene (à jour gearbeitete) Thürme in drei verschiedenen Formen und 24 Zwischenwände, ebenfalls durchbrochen; zwei Schriftstreifen bedecken die Eisenkonstruktion und schließen oben und unten die Zwischenwände; 72 Zinnen, auf welchen die Leuchter angebracht sind, bekronen den oberen Schriftstreifen. Von diesem deutschen Meisterwerk altchristlicher Kunst hat der durch seine Originalabformungen des Hildesheimer antiken Silberfundes bekannte Bildhauer Rüsthardt daselbst im Auftrage des Londoner South-Kensington-Museums eine Copie in gleicher Größe unter Vermeidung der kunstlosen Erneuerungen der Restauration von 1818 bearbeitet.

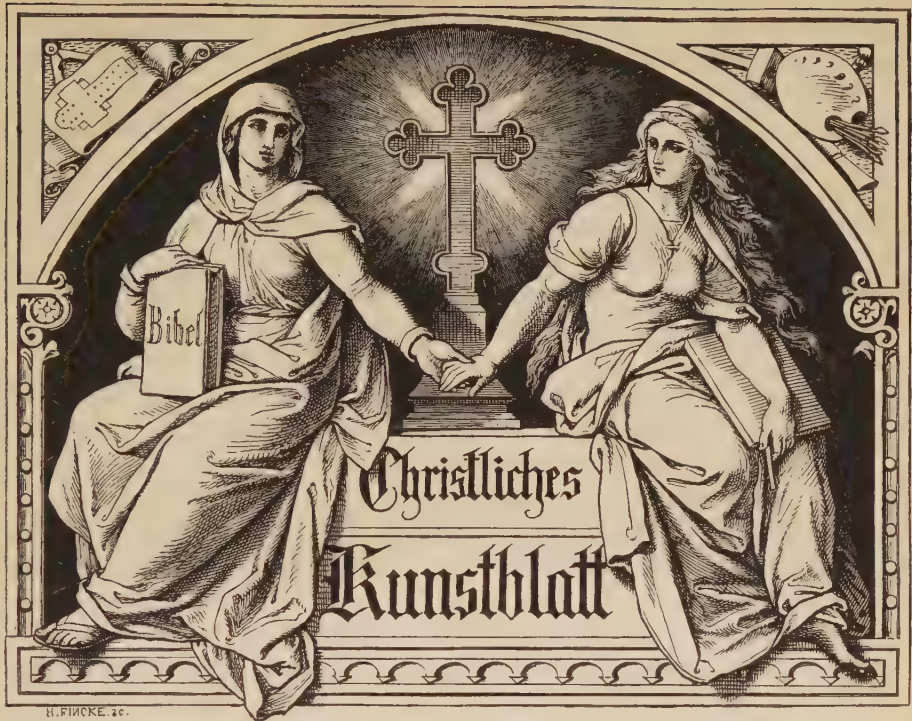
Ein junger tirolischer Bildhauer, Trenkwalder, hat bereits mehrere Altäre mit heiligen Figuren, darunter ein großes Basrelief aus Holz mit dem Tode der Maria geschnitten. Man rühmt das ächt religiöse Gefühl, welches in diesen Arbeiten hervortrete.

Malerei. Die dem 13. Jahrhundert entstammenden Wandmalereien des Templer-Refectatoriums in Mey sind auf Anordnung des Oberpräsidiums von Elsaß-Lothringen copirt worden, da sie im Laufe der Zeit sehr gelitten haben. Man beabsichtigt sogar die Originale von der Wand abzulösen und dadurch ein Alterthum von hohem Kunstwerthe zu erhalten.

In der Sammlung des Herrn Ermolao Rubieri zu Florenz befindet sich ein schönes Bildniß des Vorreformators Hieronymus Savonarola, gemalt von der Hand seines Freundes und Parteigenossen Bartolommeo della Porta. Nach demselben gibt es verschiedene Copieen, darunter eine, die dem Filippino Lippi, aber wohl mit Unrecht, zugeschrieben wird, in der Gallerie Borghese zu Rom. Von Letzterem dürfte eher die energische Profilzeichnung des Kopfes sein, welchen die Albertina zu Wien aufbewahrt; eine auch durch die Photographie bekannte Zeichnung, welche bisher den Namen des Leonardo da Vinci führte. Ohnehin war Leonardo während der öffentlichen Wirksamkeit des Mönches nicht in Florenz, Filippino Lippi dagegen und dessen Lehrer Botticelli gehörten zu seinen eifrigen Anhängern.

Malerei. In der permanenten Gemälde-Ausstellung von Eduard Schulte zu Düsseldorf befindet sich ein figurenreicher Carton, welchen Wilhelm Kaulbach als Schüler der dortigen Akademie gezeichnet hat. Er stellt das Mannasammeln der Israeliten in der Wüste dar und ist 122 Cm. hoch, 135 Cm. breit. Vielleicht des Künstlers Erstlingsbild von größerem Umfang und auch durch das biblische Thema von Seiten desselben eine Seltenheit.

Wilhelm Lindenschmit hat im Münchener Kunstverein ein Gemälde ausgestellt, welches das Religionsgespräch in Marburg 1529 darstellt und sich sowohl durch wohlthuende Anordnung der Gruppen, die in Luther ihren natürlichen Mittelpunkt finden, als durch die Charakterisirung der einzelnen Figuren auszeichnet.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 fr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Ludgeri-Kirche zu Norden, der alten Hauptstadt Ostfrieslands.

Nur eine Stunde vom Gestade der Nordsee, und vormals, ehe Kunst und eiserne Beharrlichkeit der Bewohner dem Meere fruchtbares Terrain durch Deiche abzugewinnen und zu erhalten mußte, wohl hart an derselben, liegt die Stadt Norden, welche im Mittelalter die schönsten Kirchen der ganzen Grafschaft aufzuweisen hatte.

Inmitten des geräumigen Marktplatzes ist der hügelige Kirchhof, noch heute als Todtenacker benützt; auf ihm erhob sich schon 1288 die St. Andreas-Kirche mit drei, weithin sichtbaren Thürmen, deren höchster, im Westen an die Kirche stoßend, bis zur Elbmündung hin sichtbar, den Schiffen ein erwünschtes Seezeichen war. Nach ihm heißt Norda die turrita. Diese Kirche ist nach vielen Wechselfällen anno 1531 im Geldrischen Kriege durch Balthasar von Esens zerstört. (Ubbo Emmius: Rerum friscarum historia, Leiden 1616).

Neben dieser Andreas-Kirche lag seit uralten Zeiten die Ludgeri-Kirche, nur durch einen schmalen Gang von ihr getrennt. Wann sie gebaut wurde, weiß kein Chronist anzugeben; bei einem Gewitterbrande 1296 soll sie gelitten haben, noch mehr bei dem Sturme 1411, und im 16. Jahrhundert heißt sie schon die olde karke (Elsenius, Nordener Chronist bis 1620). Durchaus abzumeißen ist die Meinung, daß die Andreas-Kirche später umgetauft und mit der jetzigen Ludgeri-Kirche synonym sei; als erstere später verschwand, mag diese Sage sich verbreitet haben.

Als Ulrich Girsena, der erste Graf von Ostfriesland, den größten Theil dieses Landes unterworfen hatte, hoffte er durch den Besitz von Norden sich die Alleinherrschaft zu sichern. Er war baulustig und manch' schöne Kirche Ostfrieslands, deren man kaum wo anders so viele ansehnliche findet, verdankt ihm ihre Entstehung oder Verschönerung. Um die mächtige und freiheitsliebende Haupt- und Handelsstadt Norden durch das goldne Band der Dankbarkeit an sich zu fesseln, begann er ihnen, die bislang auf ihre Gotteshäuser stolz sein durften und unlängst durch die schreckliche Verwüstung des Sturmjahres 1411 so schwer betroffen waren, denn auch die Andreas-Kirche war durch den Einfall der Thürme ganz verwüstet, eine neue Kirche zu bauen. Er unternahm dies in der Art, daß er an das noch gut erhaltene Langhaus der Ludgeri-Kirche ein Quer- und Altarhaus (Kreuzbau und Chor) in prachtvollem gothischen Stile anfügte. Auf den ersten Blick möchte es scheinen, was auch manche gemeint haben, als stammte das ziemlich schmuck- und styllose Langhaus aus späterer Zeit, wo man das Bedürfniß einer Vergrößerung empfunden habe; aber neben den dahin gehenden geschichtlichen Zeugnißen bestätigen der Brand und Bruch der Backsteine, die Beschaffenheit des Mörtels, wie auch die Art der Verbindung beider Baue unsere Angabe auf das Gewisseste.

Zum Belege des vorhin Gesagten sei noch der Bericht des Emmius vom Jahr 1445 angeführt: *fanum Ludgeri, vetustate collapsum, apud Nordanos auspiciis atque ope Ulrici populus splendidius quam fuerat ante instauravit, saerariumque interius, quod Chorum vulgus dicit, non solum visenda altitudine, sed forma quoque et pulchritudine operis rara conspicuum reliquo fano adiecit.*

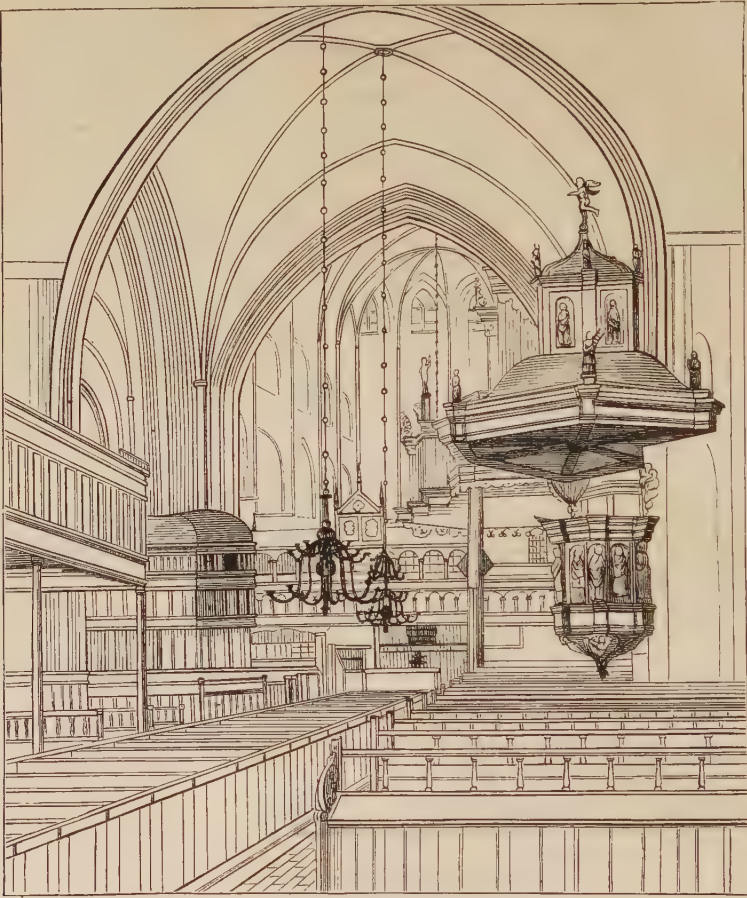
Ueber das Langhaus ist nur zu bemerken, daß seine Decke durch Holzverkleidung zum Tonnengewölbe gestaltet ist und dasselbe übrigens eine Nordprieche und sonst kahle Wände aufweist. Wir wollten uns auch deshalb wesentlich mit dem gothischen Anbau beschäftigen, der in der That aller Beachtung werth ist. Diese Restauration, denn eine ganz neue Kirche sehen wir eigentlich vor uns, wie aus dem Grundrisse Nr. 1 zu erkennen, wo M. N. O. P. das alte Stück ist, wollte ein Gotteshaus in *usum populi exstructum* darstellen; Graf Ulrich hat dieselbe in der jetzt freilich stark mitgenommenen Inschrift am Südportale verewigt:

ao domini MCCCCXLV istud aedificium e mo nobilis domicelli

Ulrici I Norda capital . . p. pr. . . . Norda

Ueber die Ergänzung des Fehlenden sind mancherlei Conjecturen gemacht, am besten erscheint die Alting'sche: *anno domini 1445 istud aedificium est inceptum cum adminiculis nobilis domicelli Ulrici I. Nordae capitalis (sumptibus) et civitatis Nordae, es stammt dieselbe aus dem vorigen Jahrhundert, wo die In-*

Christuskinde auf dem Arme darstellt, die drei Könige nahen mit ihren Geschenken, oben ist der Stern der Weisen und ein fliegender Engel zu erkennen. Das Bild ist erst vor einigen Jahren unter einer Holzverkleidung zu Tage getreten und deshalb



Innen-Ansicht der Kirche.

wohl erhalten; es gehört der guten Zeit des 15. Jahrhunderts an, zeigt knitterigen Gewandwurf, flüssig gothische Körperbehandlung mit zierlicher, individueller Gesichtsausprägung.

Ueber der Südthür befindet sich die bereits erwähnte Inschrift über Erbauung der Kirche; in den durch Eisen und Spitzbögen nach niedersächsischer Weise gegliederten Spitzgiebeln stehen sehr beschädigte Statuen von Heiligen, die nicht gut zu erkennen, geschweige zu benennen sind.

Betreten wir die Kirche durch den Westeingang, so kommen wir durch die Rüsterwohnung und ein paar zu kirchlichen Versammlungen dienende, mit vielen Delbildern früherer Prediger geschmückte Zimmer in das alte Langhaus und gewinnen den Blick auf unsern gothischen Neubau, welchen Bild Nr. 3 uns wiedergiebt, nur schade, daß durch die quer vor das Chor hergebaute Prieche ein Ueberblick des

Ganzen unmöglich wird und der imposante Totaleindruck sich nur ahnen läßt; geradezu unbegreiflich ist es, wie man also die Kirche zerstückeln und den schönsten Theil derselben versperren konnte; doch das geschah erst später. Gut präsentiert sich aber die an den Südwestpfeiler des Querhauses gebaute Kanzel, eine der schönsten im Renaissancestyl, maßvoll und edel in Anlage und Ausführung. Adolph Garrels, ein Norder Kind, angeblich in Groningen wohnhaft, hat sie 1712 in Holz geschnitzt, das Werk ist des Meisters würdig und die Kirche verdankt es lediglich der Pietät des Künstlers für seine Vaterstadt, denn er hat sie für nur = 700 Rthlr. gefertigt.

Der Ausgang liegt an der Südseite und dreht sich hinterwärts, auf unserm Bilde nicht sichtbar, um den Pfeiler; die Kanzel, welche auf Moses mit den Gesezestafeln ruht, trägt vorn die Statuen: Jesus Christus, salvator mundi, zu beiden Seiten: Johannes Baptista und Johannes Evangelista, die andern Apostel und Evangelisten gruppiren sich am Aufgange, an der Treppenwange und an der Kanzel selbst in gefälliger Weise, auch Luther fehlt nicht, über der Treppenthür steht Moses, der seine Schuhe auszieht, alle Figuren sind ausdrucksvoll, in prägnanter und edler Haltung. Der Schalldeckel ist weit hervorspringend, aber schön und symmetrisch in seinen Verhältnissen, durch Engel mit Marterwerkzeugen und andere zur Füllung dienende Gestalten geziert; auf der Höhe ein fliegender Engel mit dem ewigen Evangelio in der Hand.

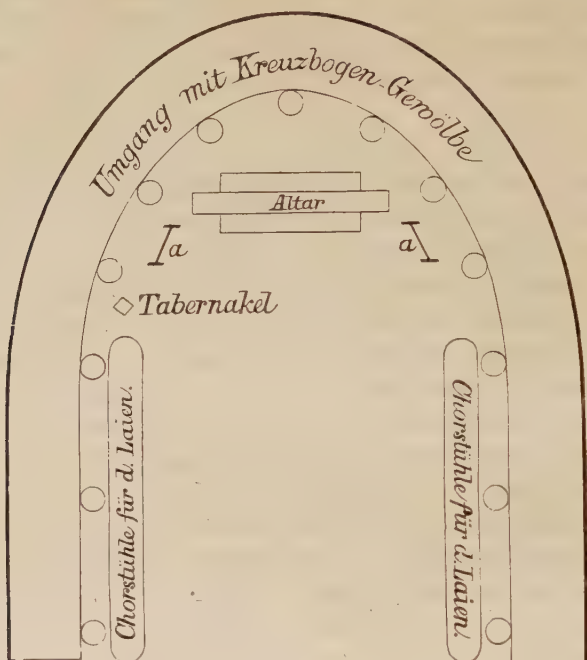
An dem hinter der Kanzel liegenden Südostpfeiler des Querhauses erblicken wir die Orgel, ein treffliches Werk von Arp Schnitker aus Hamburg, aus dem Jahre 1688, sie hat 1330 Rthlr. gekostet; weit besser würde sie in jeder Weise zur Geltung kommen, wenn sie nicht so, in die Ecke gedrückt, einen wenig akustischen Platz hätte, sondern im Westen des alten Langhauses stände.

An einem gegenüberliegenden Pfeiler befindet sich das schöne Mabaister-Epita- phium en relief, im Barockstile, zum Andenken an den Stifter des gräflich Knip- hausen-Lütetzburgischen Majorates, es stellt denselben in Lebensgröße auf einem Sarkophage liegend dar, darunter eine große, gute Auferstehung Christi, an den Seiten die sieben Tugenden, in der Mitte oben ein Relief-Medaillon Christi, es trägt die Inschrift:

memoriae
Uniconis Manninga institutoris
Fidei commissi Lutzburgici nati
Anno Christi 1529
Denati 28 Apr. Ao. 1588
Hic sepulti 5 Maii subsequentes
Hoc refecit monumentum Abnepos ejus
Dodo L. B. ab Inhausen et Knyphausen
Düg in Lutzburg et Jennelt
Anno Christi 1678.

Indem wir uns vom Querhause, welches die beiden Hauptthüren enthält, zum Altarhause wenden, bemerken wir die seltenere Erscheinung, daß seine beiden Seiten- schiffe nebst der Apsis einen halbrunden Umgang um das weit höhere Chor bilden,

welcher durch Vermauerung zwischen der inneren Säulenreihe bis etwa 20 Fuß hoch von demselben ganz getrennt ist und seinen Zugang nur von den beiden Eingangsthüren aus hat. Dadurch wird eine prächtige Halle gebildet, ähnlich wie in der Kirche zu St. Denis, sie wurde zu Begräbnissen benützt und enthält noch einige



Grundriß des Altarhauses (Chors).

Grab- und Totenplatten, wie Grabsteine. Wir können uns nicht versagen, im historischen Interesse einige derselben nebst zugehörigen chronistischen Notizen hier mitzutheilen.

Grabstein: D. Jodocus Legerus, antwerpianus pro Christo patria Exulans eumque in hoc ecclesia predicans moritur etatis sue anno 53 hic a mesta uxore pioque grege reconditus anno Dni 1551 mens. Julii 19.

An der nahen Säule hängt eine einfache Holztafel, als letzte Erinnerung an die schreckliche Pest, welche 1597 in Norden wüthete, sie ist dem Gedächtniß der Frau und des einzigen Kindes des Pastor Elsenius gewidmet, welche er in Kurzem daran verlor; derselbe bemerkt darüber in seiner Chronik: 1597 is hir tho Norden eine schreckliche Pestilenz gewesen, also dat hir in dem Sept^{br}i nicht ein einiger Dach is gewesen, in welkeren nicht aver 30 Doden tho Norden begraben sin. Van den 18 Julii an bet up den 3 December sin under düßen Kloßenslag aver 3300 Menschen gestorben, doch ist meist part aver de Joget (Jugend) gegā!

Ao 1597 d. 15 Sept. Is hir tho Norden und in ganz Ostfreesland sulcke ein bedreuet Wesend gewesen, up düßen Dach, dat nene lebendiger Minsche jemals ein groter Jammer belebet hefft. Denn vor ersten ist sulcke ein hefftiger Wint ge-

wesen, dat de Erde gebevet hefft und dat vele Bomen umme gemeiet sin; 2, is dat solte (salzige) Water ingebraken und hefft nicht allene Dammen und Dicken weggenamen und schlicht gemaket, sondern hefft oc vele Fruchten up dem Felde weggenamen und das Gras up den Felde verdorren. 3, man hefft mit de Besten (Kindvieh) nirgends hin konen, ganz Fresland is blank gewest und de ferische Fische in Water sin gestorven, tho Embden is insonderheit groten Schaden geschen und das Water is dar 2 Noten hoger gewesen als idt ao 1570 gewest was in de hoge Flodt. thom 4 is hir de Pestilenz oc hefftig gewest und vele Doden de man nicht so hastig hefft begraben konen, sin up den Bedde in Water tho liggen kamen; de Kranken sin uth de Huseren von Water verdreven und sin mit Barren in andere Huse gedragen, uk is de dure tidt so hefftig gewesen, dat vele Lude over Hunger geflaget hetten, oc ist de Winter-Route verdrunken.

Ao 1597. d. 18 Sept. is in ganz Dideschlant und in Freslant ein ser hefftig sterbent gewesen, und is das Pestilenz hir so stark gewesen, dat up diissen Dach hir tho Norden 52 Doden gewesen sin. Van Jacobi bet Michael sin hir aber 1500 Doden gewesen.

Ao 1597. d. 3 Decbr. Catharina van Schlagen, Pastorische tho Norden, mein Hart- allerbeste Hufrowe is up diissen Dach vormittelst der damaligen ummeschwebende Pestilenz tho Norden in miene Behufinge Christlich gestorven. Se was ein ehrbar und dogentriche Frouwe, was von wegen der mannigfoldigen Dogend binnen und buten Landes by Hogen und Reddrigens Standes Personen bekant, hadde miener gnedigen Forstinne und Frouwe 14 Jahr gedenet und hadde mit mir in Ehstande gelebet 13 Jahr.

30 Decbr. Min allererste, allerichonste, allerverstendigste und allerjungste Sohn Gerlach is des Nachtes umme 12 Uren in de Pest gestorven, als idt 6 Jahr und twe Manden oldt was. Unse Here Godt weth allene, wie smartlik mie dit Kind is affgegan. Wenn mie nicht Gottes Wort getrostet hadde, als hadde ich vertwiefeln moten in miene Kriig. O Godt, idt was min ein leve Kindt. de Doth van diissen Kinde, und oc van mine Hufrowe wort mie 3 Nacht thoforen van Godt dorch eine Stimme geopenbaret. —

Das eigentliche Chor bildet scheinbar ein für sich abgeschlossenes Ganze, zumal es durch die niedrige, quer durchlaufende Prieche (wie Bild Nr. 2 uns vorstellte) vom Querhaufe getrennt wird. Es erhält sein Licht theils von den Fenstern des Umganges (der Seitenschiffe), theils durch die halben Fenster des so gewaltig emporragenden Mittelschiffes, und dieses helle Oberlicht läßt dieses herrlichste Stück des Baues, der nach dem vorhin bemerkten Größenverhältnisse, mit 84 Fuß Höhe, sich als wirklich imposant darstellt, in seiner ganzen Großartigkeit auf den Beschauer wirken. Man glaubt sich hier gleichsam in einem kleinen Dome für sich, himmelan streben die Säulen, majestätisch wölben sich die Bögen, und doch hat man dabei das Gefühl des weiter ausgedehnten Raumes, denn über die Verbindungsmauern der Pfeiler schaut man in den hellen Umgang und über die abschließende Prieche in den Kreuzbau und das Langhaus.

Um auf das Einzelne einzugehen, so ist vom Altar nicht viel zu sagen; er stammt aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, hat aber nicht eben künstlerischen

Werth, obgleich seine Bilder, die sich zusammenklappen lassen, nach einem Rubens'schen Original angefertigt sein sollen.

Zur Rechten und Linken des Altars zwischen den beiden letzten der sieben enger stehenden Pfeilern des Altarraumes befinden sich zwei Chorstühle für die Geistlichen mit vortrefflicher Schnizarbeit, der eine enthält Christum am Kreuze auf dem Hügel, unter dem Tod und Hölle überwunden liegen, der andere „Mariä Verkündigung“; eine schwer leserliche auch geschnitzte Inschrift gibt als Jahreszahl 1481 an. Die Arbeit ist gut, trägt süddeutsche Reminiscenzen, vielleicht auch flandrische, leider ist sie etwas beschädigt und später gar mit Oelfarbe bestrichen.

Die beiden Längenseiten des Chores, an den je drei weitläufiger stehenden Säulen entlang, sind mit je 15 Laienstühlen, zum Niederklappen, besetzt, die unter dem Sitz nicht zu entziffernde Buchstaben tragen, die Seitenwände sind mit schönen gothischen Arabesken geziert.

Links vor dem Chorstuhl steht ein Tabernakel aus Sandstein von kühner, zierlicher Gestalt, etwa 12 Fuß hoch, leider ist die Spitze abgebrochen; es zeigt gefällige, spät-gothische Formen; besonders bedeutend sind die daran erhaltenen Fresken: 4 Engel in priesterlicher Kleidung mit Kerze und Weihrauchschale, lebenswürdige und überaus gut erhaltene Arbeit.

Es bleibt uns noch von der großen, den Chor versperrenden Prieche zu reden, unter der sich der Taufstein und an beiden Seiten zwei ganz abgeschlossene Stühle, wohl Beichtstühle, befinden. Diese sogen. Schweden-Prieche war der Stuhl der schwedischen Prinzessin, der Gemahlin des Grafen Ezard II., gest. 1599; (die Prinzessin Catharina war eine einflußreiche, entschieden lutherische Frau, und benutzte diesen Stuhl, so oft sie Norden besuchte), unser Bild Nr. 2 stellt ihn uns in seiner ganzen Breite und, wenn man so sagen darf, Schönheit dar, denn mit gewisser Pracht ist er allerdings ausgestattet, doch spricht er gerade an diesem Plage dem Geschmacke jener Zeit Hohn und in Norden redet man nicht gern von ihm; nur so viel noch, daß er 1596 »ex opibus ecclesiasticis verferdiget ist“ oder wie es ein ander Mal heißt: Düsse Stol ist gebauwet vor der Leve Dürichheit (Theuerung), was vielleicht so viel heißen soll als: zum Opfer für die „liebe“ Noth, welche damals Norden heimsuchte.

Ich will diese Mittheilung nicht schließen, ohne der Restaurations-Vorschläge meines geschätzten Freundes, Pastor Hölcher zu Norden, dem ich manch werthvolle Notiz zu dem Obigen verdanke, zu gedenken. Die Ludgeri-Kirche ist es werth, denn sie verdient eines der hervorragendsten Bauwerke in unserem Vaterlande genannt zu werden, ist auch noch durchaus dauerhaft,

Zu diesem Ende müßte das alte Langhaus etwa 15 Fuß bis zur Höhe des Querhauses emporgehoben werden, es erhielte eine einfache Wölbung mit tragenden Rippen und eisernen Quergurten. An die Westseite käme die Orgel, die schwalbennestartigen Prieche würden abgebrochen, vor allen der Schwedenstuhl. So wäre mit verhältnißmäßig geringem Kostenaufwande (etwa 6000 Thaler) etwas Ganzes und Vollendetes zu schaffen.

Der Ostfrieser ist bekanntlich sehr conservativ und wird schwerlich aus eigener Initiative im Kunst-Interesse Hand an's Werk legen. Um so erfreulicher ist es, daß

der deutsche Kronprinz sich für dieses Bauwerk interessirte, ihm ist es zu verdanken, daß eine photographische Ansicht der Kirche (Nr. 2) in Berlin angefertigt und man dort darauf aufmerksam gemacht wurde, und daß dies auch weiterhin unter den Kunstverständigen geschehen möge, dazu wollte Vorstehendes einen Anlaß geben.

Nachträglich verzeichne ich hier noch die Hauptquellen ausführlich.

Reershemius: Ostfries. Predigerdenkmal 1795.

Harkenroth: Oostvriesse Oorsprongkely kleden 1712.

Ubbo Emmius: Rerum friscarum historia, Leyden 1616 und im Anhang: descriptio chorographica, gr. Foliant. (sehr sorgfältig und zuverlässig).

Wiarda: Ostfries. Geschichte, 7 Bde. nebst 2 Suppl.-Bänden.

Funk, Züricher Chronik.

Esenius, Norder Chronik bis 1620.

Eggr. Beninga, Geschichte Ostfrieslands.

Am unbrauchbarsten in allem, was Ostfriesland betrifft, ist Onno Klopp: Ostfriesische Geschichte.

Hassel bei Eistrup.

Br. Hannover.

C. Bühler.

Ueber den Gesichtsausdruck in der Antike.

Professor Conze in Wien hat sich vor einiger Zeit in den Preussischen Jahrbüchern über den Gesichtsausdruck in der Antike ausgesprochen, worauf wir die Freunde des Alterthums auch unter unsern Lesern aufmerksam machen zu sollen glauben, und hat hierbei verschiedene lehrreiche Beziehungen auf christliche Anschauungen und Darstellungen geltend gemacht, welche wir an diesem Orte gern auszüglich wiederholen.

Unter den Gesichtsbildungen der ältesten griechischen Kunst wird auf die Ausnahmestellung hingewiesen, welche seit unabsehbar früher Zeit das Gorgoneion (Medusenhaupt) im Unterschiede von allen, nur im Profil gezeichneten Gesichtern durch die volle Vorderansicht behauptet. „Es ist ein Kopf oder vielmehr ein Gesicht ohne allen Hals, freisrund, rings zuweilen mit einem zottigen Haartranze, wie der Fruchtboden einer Sonnenblume von seinen Blütenblättern umgeben, immer mit breitaufgerissenem Maule, aus dem zwischen gekrümmt herausstehenden Hauptzähnen lang über das Kinn die breite Zunge herabhängt; dazu eine gepletschte Nase und hoch in der Schläfengegend sitzende, verkrüppelte Oehrschen vollenden die Spottgeburt. Dieses Grauenbild fürchtete Odysseus über alle Schrecken der Unterwelt. In einem uralten Bilde blickt es uns vom Schilde Hektors an; von der Burgmauer zu Argos grinst es herab; durch Farbenauftrag noch grasser gemacht ist ein Exemplar, das auf der Akropolis zu Athen gefunden wurde. Besondere Vorstellungen, die einen der dunkelsten Flecken im griechischen Wesen bilden, liegen der häufigen Darstellung

dieses Scheufals zu Grunde. Die blinde Furcht vor unvorhergesehenem Unheil, der trübseeligste Aberglauben, der namentlich das schädliche Gespenst des bösen Blicks durch Bilder des Häßlichen abzuwenden meinte, hat die große Menge der Heiden nie losgelassen, freilich ja auch noch so Viele in der Christenheit noch heute nicht. Als kräftiges Hausmittel gegen allen Zauber und alles Unglück blieb das Gorgoneion bis an's Ende der alten Welt unentbehrlich, bis, traurig aber wahr, das Kreuz im Gebrauche des Volks als neues Amulet an die Stelle des alten trat. In den Ruinen von Eleusis liegt noch ein Marmorblock, auf dem wirklich geradezu das neue Zeichen über das alte, das Kreuz über das Gorgoneion, das jetzt selbst als heidnischer Apparat in Verruf kam und unschädlich gemacht werden sollte, eingemeißelt ist."

Einen der tiefsten Differenzpunkte zwischen der Natur und Entwicklung des Kunstlebens der antiken und christlichen Welt berührt der Verfasser von seinem hellenischen Standpunkt aus mit Folgendem:

"Es zeugt von der in älterer Zeit vorwiegend plastischen Anlage der griechischen Künstler, daß sie so lange in ihren Werken die gesammte Körpergestalt, nicht einen einzelnen Theil, wäre es auch das Antlitz, vorzugsweise im Auge haben. Man darf aber auch ein Zeichen der gesunden Entwicklung der griechischen Kunst darin sehen, daß nicht zuerst auf Darstellung seelischer Stimmungen und Affekte hingearbeitet wurde. Man hat oft es als Gegensatz hervorgehoben, wie die mittelalterliche Kunst schon frühe auf unvollkommene Leiber Köpfe voll der größten Gefühlsinnigkeit zu setzen wußte. Frühreife Wunderkinder mit geistiger Entfaltung, ehe der Körper seiner recht Herr geworden ist." In dieser absichtlichen Zurückstellung des in den mittelalterlichen Malerschulen entfalteten Verlaufs ist dem Wunderkinde des Christenthums ein Lob gespendet, welches wir aus solcher Feder doppelt willkommen heißen, wenn wir die mit dem Aufgange der Renaissance zur vollen Entwicklung gelangte Kunst des Urbinateu den in ihrer Art unerreichten plastischen Werken des Phidias und seiner Schule gegenüberstellen.

Hierzu noch ein dritter Abschnitt. „Eine innere Verwandtschaft der in Leiden und Leidenschaft ihre Stoffe suchenden jüngeren griechischen Kunst mit der italienischen Kunst in ihrer Epigonenzzeit ist unverkennbar. Im großen Saale der Akademie zu Bologna, wo die Caracci und ihre Zeit- und Geistesgenossen mit großen und ausgezeichneten Werken in Menge vertreten sind, erstaunt man über die Lust an erregten Darstellungen, an Schilderung von süßem und bitterem Weh, von Verzücungen und Qualen. Die Gestalten sind gewaltig bewegt, ein Sturmwind geht durch die Gewänder, Aufregung überall und die Gesichter gern in halber Wendung nach oben gefehrt, gerade wie es zuletzt in der Antike auch beliebte Manier wurde. Ich glaube wohl, was erzählt wird, daß Domenichino besonders am sterbenden Alexander und an der Niobe, an der Niobe auch Guido Reni studirt hätten. Da fanden sich Geistesverwandte. Christliche Märtyrerszenen lieferten hier, tragische Ausgänge der Heroen im Alterthum den Stoff: Laurentius auf dem Koste und Sebastian von Pfeilen durchbohrt, Herakles im brennenden Gewande der Dejanira und, wie wir in der Gruppe des Farnesischen Stiers noch besitzen, Dirke, zur Schleifung an die Hörner des wüthenden Thiers gebunden. Wieder blickt sie mit flehender Wendung empor."

Die mittelalterlichen Holzschnitte.

Ein vornehmster Bestandtheil der Kunstentwicklung des späteren Mittelalters und ein treuer Spiegel der religiösen Vorstellungen und kirchlichen Bräuche jenes Zeitraumes sind die Holzschnitte, welche in einzelnen Blättern und durch den Buchdruck, welchem sie sich frühe einverleibten, eine unermeßliche Verbreitung gefunden haben. Während die Werke der Sculptur und Malerei auf öffentlichen Plätzen, in Kirchen, Schlössern, Rathshäusern ihren Einfluß weithin über das Volk ausdehnten, ist es dem Holzschnitt gelungen, die Wände von Häusern und Hütten auch der geringeren Leute zu schmücken und die Biblia pauperum in den Kreis der Familie einzuführen. Seit geraumer Zeit sind von Liebhabern der Kunst und Vorzeit Sammlungen solcher Blätter und Bücher angelegt worden, unter welchen wir zunächst nur diejenigen zweier Verstorbener nennen, des Freiherrn von Musseß in Franken und des Oberstudienraths Haßler in Ulm. Diese und andere Sammlungen sind nunmehr vereinigt in dem Germanischen Museum zu Nürnberg und bieten den Freunden des erwähnten Zweiges der älteren Kunstthätigkeit reiche Belehrung, auch dem Kenner der Kirchengeschichte mannigfachen Stoff zur Beobachtung der christlichen Anschauungen und Sitten der damaligen Periode dar. Von hohem Werthe ist daher das von einem der Vorstände des Germanischen Museums übernommene und bei Soldan in Nürnberg 1874 erschienene Werk: Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum, auf welches wir mit gegenwärtigen Zeilen auch die Leser des Christlichen Kunstblatts hinzuweisen uns verpflichtet fühlen. Professor A. Effenwein hat außer einem kurzen Vorwort ein erläuterndes Verzeichniß der Holzschnitte nach ihrer Herkunft beigegeben.

Ob man im fünfzehnten Jahrhundert Bücher mit beweglichen Lettern herzustellen begann, waren auch schon andere verwandte Versuche gemacht worden. Die Goldschmiede hatten ihre Stanzgen, mit welchen sie aus Metall ihre Ornamente vervielfältigten. Sie mögen auf diesem Wege sogar Inschriften mit verkehrt geschnittenen Buchstaben geliefert haben. Heiligenverehrung und Bilderdienst erzeugten das mächtigste Bedürfniß. Ihm schlossen sich die Spielkarten an. Die Andachtsbücher konnten der bildlichen Zierde nicht entbehren. Die Klöster, die sich in den Städten ansiedelten und unmittelbar mit der Bevölkerung verkehrten, besonders die Bettelklöster der Franziskaner und Dominikaner, auch die überhandnehmenden Frauenklöster wirkten auf Erzeugung und Verbreitung des Bilderdrucks hin. Es waren aber zweierlei Methoden, deren man sich hiefür bediente: entweder von erhabenen, stehen bleibenden Streifen, nachdem in der Masse der Grund tiefer gelegt war, die Linien abzudrucken, welche mit Farbe bestrichen wurden; — der Metall- und Holzschnitt, welcher von den Stempeln der Goldschmiede auf die Model der Sticker und von diesen auf die Drucker übertragen sein mochten. Oder die Methode, in Metallplatten die Linien einzugraben und, nachdem diese mit Farbe gefüllt waren, durch Druck und Reiben die in der Tiefe sitzende Farbe auf ein darauf gelegtes Papier zu bringen —, der Kupferstich. Es sind übrigens Abdrücke von Stöcken der ersten Methode vorhanden, welche ein höheres Alter haben, als die ältesten Platten, von denen gleichzeitige Abdrücke gefunden wurden.

Die große Zahl der in diesem Werke vereinigten Holzschnitte gehört dem 14. und 15. Jahrhundert an. Sind auch etliche Bücherdrucke, welchen die Holzschnitte entnommen worden, erst im Anfange des 16. Jahrhunderts veröffentlicht; so weisen doch die Holzstöcke der Bilder auf Entstehung in einem früheren Zeitraum zurück. Man übersieht den Fortschritt der Holzschneidekunst von ihren ersten derben Figuren und groben Umrissen bis zur feineren Linienführung und Schraffirung, und die spätesten Denkmale dieser Art schließen sich bereits der charaktervollen Methode eines Martin Schön und Albrecht Dürer an.

Von eigenthümlichem Interesse ist aber auch die Ausscheidung der auf diesen mittelalterlichen Holzschnitten dargestellten Gegenstände. Hier ist vor Allem auffallend, wie wenig man das alte Testament berücksichtigt findet. Unter den neutestamentlichen Personen und Geschichten hebt sich eine Reihe von Scenen aus der Kindheit und Passion Christi hervor, theilweise in legendarischer Deutung, z. B. das Jesuskind unter Rosen, Christus in der Kelter, namentlich die Höllenfahrt mit der Befreiung der ersten Eltern. Ein Lieblingsthema sind bald die Waffen, bald die Wunden Christi, von welchen zumal die letzteren einen abschreckenden Eindruck machen, indem in der Mitte die offene Seitenwunde, oben die beiden Hände, unten die beiden Füße mit ihren fließenden Wunden sich darbieten. Unter den Waffen Christi sind eigentlich die bei ihm zur Anwendung gekommenen Marterwerkzeuge, Zange, Nagel u. s. w., dann andere mitwirkende Gegenstände, die Würfel der Kriegsknechte, der krähende Hahn, die Lanzenspitze u. a. m. zu verstehen. Das Crucifix kehrt in allen Formen, ebenso die Kreuztragung, die Aufrichtung des Kreuzes, sowie die Kreuzabnahme wieder. Auch Christi Auferstehung fehlt nicht und seine Himmelfahrt, letztere in der Weise, daß nur die Füße sichtbar bleiben. Aus dem Leben der heil. Jungfrau kommt die Hochzeit ihrer Eltern, ihre Geburt, ihr Sitzen mit dem Jesuskind im Schooß, ihr Tod und ihre Himmelfahrt mehr und minder häufig vor. Besonders schön ist ein Ablassblatt mit der heil. Anna, welche die beiden Kinder, Maria und Jesus, in den Armen hält.

Von den Aposteln sind es nur der Evangelist Johannes und der jüngere Jacobus, welchen besondere Darstellungen gewidmet werden. Dagegen findet sich eine Menge und Mannigfaltigkeit kirchlicher Heiligen und Märtyrer, voraus Christoph und Georg, dann auch Hieronymus, Sebastian, Onofrius, Wendelin, Dominicus und Franciscus, Maternus, Sigismund, Meinrad und Euso; Apollonia, Dorothea, Ursula, Helena, Brigitta, Catharina, Margaretha u. a. m. Den Stifter des Predigerordens zeigen sieben Bilder in den verschiedenen Stellungen seiner Andacht. Die Messe Papst Gregor's des Ersten wiederholt sich auf größeren Blättern. Christus und die Nonne ist ein eigenthümliches Bild der Nachfolge des Kreuztragens. Ein großes Rosenkranzablassblatt trägt den Namen seines Urhebers Hans Schauer. Der Lübecker Todtentanz kommt auf zwei Blättern, auf ebensoviele das Lübecker Passionale vor. Aus Geschichtsbüchern, Chroniken und Calendarien, aus naturhistorischen, botanischen, astronomischen wie aus ascetischen Werken sind die dort verwendeten Holzstöcke benutzt. Auch die Reichskleinodien des deutschen Kaisers sind zusammengestellt. Man ersieht daraus, daß die gebildete und ungebildete Welt jener Zeiten mit den Gaben des Holzschnitts zur Förderung des Unterrichts, zur Pflege der

Frömmigkeit, zum Schmutz des Daseins und zur Tröstung im Leiden reich beschenkt und umgeben war, wie es in unseren Tagen durch neue Erfindungen der vervielfältigenden Kunst, welche neben den alten fortarbeiten und in alle Lebensgebiete eindringen, wiederkehrt.

Einweihung der Münsterkirche und Enthüllung des Schlägerdenkmals in Hameln.

Der 13. Juni 1875 war für die evangelische Bevölkerung der durch ihre Geschichte und Sage weitbekannten hannöberischen Stadt an der Weser in doppelter Hinsicht ein festlicher Tag. Seit dem Jahre 1803 ist der ehrwürdige Münster seiner kirchlichen Bestimmung entzogen gewesen. Er sollte ihr aber in einer friedlicheren Zeit zurückgegeben werden. Es war den kundigsten Händen anvertraut und ist in erfreulichster Weise nach den Rathschlägen des Bauraths Hase zu Hannover gelungen, das alte Gebäude für seinen gottesdienstlichen Gebrauch neu herzustellen. Die Vollendung dieser Restauration traf mit der Aufstellung des von uns in Nr. 2 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter abgebildeten und beschriebenen Standbildes zusammen, welches die dankbare Gemeinde ihrem im Jahr 1869 verstorbenen hochverdienten Oberhirten, Senior Schläger, aufzurichten beschlossen hatte. Die Statue ist von dem Hameln'schen Bürgerkinde, dem Bildhauer Oskar Kassa in Dresden modellirt und von dem Erzgießer Herold zu Braunschweig in Bronze ausgeführt worden. Am besagten dritten Sonntage nach Trinitatis sammelten sich die Andächtigen wieder vor dem stattlichen gothischen Bau mit seinen zwei Thürmen. Der Meister, welcher die Restauration der Kirche geleitet hatte, übergab den Schlüssel und die Thüren öffneten sich zum Eintritt. Senior Grüter sprach das Weihegebet, die durch Freunde aus Hannover verstärkte Liedertafel stimmte den geistlichen Gesang an und die von Furtwängler erbaute Orgel füllte den weiten Raum mit ihren Tönen. Die erste Predigt hielt Pastor Hornkohl. Nach Beendigung der Eröffnungsfeier des Münsters zog die große Festversammlung hinaus auf den Kirchhof und stellte sich um das noch verhüllte Monument. Nachdem der Chor das Lied „Vergiß ihn nicht“ von Lindpaintner intonirt hatte, hielt der Vorsitzende des Denkmal-Comité's, Obergerichtsanwalt Hoppe, einen Vortrag, der das Lebensbild und den Wirkungskreis des Vaters Schläger zur lebhaften Erinnerung brachte, und gab das Zeichen, worauf die Hülle von dem hohen ehernen Standbilde fiel. Die Feier schloß mit einer Rede des jetzigen Seniors Ministerii und mit einem kräftigen Gesange der herbeigekommenen Hannoveraner Freunde. Die Letzteren haben dem Künstler, dessen Werk mit Recht die allgemeine Anerkennung der Treue und Würde des Bildes gewonnen, ein ehrendes öffentliches Zeugniß im Dresdener Journal vom 23. Juni nachgesendet.

Lese Frucht.

Gustav Friedrich Waagen, dessen treffliche Abhandlung über Leonardo da Vinci in seinen kürzlich von Professor Woltmann zu Prag gesammelten und bei Ebner und Seubert in Stuttgart soeben erschienenen Kleinen Schriften mitenthaltend ist, verbreitet sich darin über eine Vergleichung der Madonnenbilder dieses großen Meisters mit denen seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Wir theilen unsern Lesern daraus das Folgende (S. 157) mit: „Um den hohen Werth der Madonnen des Leonardo in ihrer mütterlichen Beziehung zum Christusbilde ganz nach Würden zu schätzen, ist es erforderlich, sich das Verhältniß derselben zu den Bildern, in welchen vor ihm, gleichzeitig nach ihm derselbe Gegenstand behandelt worden ist, zu vergegenwärtigen. Da stellt es sich erst heraus, welcher Anstrengungen einer langen Reihe ausgezeichneter Maler es bedurfte, um von den ersten schwachen Versuchen der christlichen Kunst in der Darstellung der Maria mit dem Kinde bis auf diese Höhe zu kommen. Ganz abgesehen von den früheren, mehr oder minder typischen Auffassungen, gelangte erst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien Giesole in dem Kopfe der Jungfrau zu einer Durchdringung des tiefsten und reinsten Gefühls mit einer individuellen Auffassung, in den Niederlanden aber um dieselbe Zeit Jan van Eyck zu einer ausführlichen naturgemäßen Ausbildung. Der erste Meister, welcher hohe Schönheit der Form und Tiefe des Gefühls mit der völligen Beherrschung aller darstellenden Mittel vereinigte, war indeß Leonardo. Von seinen Zeitgenossen hat ihn kein anderer darin erreicht, ja selbst von den größten Meistern der folgenden Generation hat ihn nur Raphael übertroffen, jedoch ungleich mehr durch die große Mannigfaltigkeit seiner Behandlung dieses Gegenstandes, als durch die Schönheit und das Verständniß der Formen und die Tiefe und Reinheit des Gefühls. Michelangelo ist in seinen Madonnen in Beziehung zum Kinde, mit Ausnahme eines Jugendbildes, früher im Besitze des Herrn Henri Labouchère, jetzt in der Nationalgalerie in London, einseitig streng und ernst. Tizian zwar öfters von ungemeiner Innigkeit des mütterlichen Gefühls, in den Formen indeß porträtartig, Correggio in den Formen wie im Ausdruck vorwaltend reizend und gefällig, ja bisweilen selbst weltlich, Albrecht Dürer zwar durch die Wahrheit und Treue des Gefühls höchst anziehend, doch in der Auffassung schlicht bürgerlich, Holbein, obwohl vom reinsten Natur- und lebhaftesten Schönheitsgefühl, sowie von großer Reinheit und Tiefe der Empfindung, doch entschieden realistisch. In der zweiten Blüthe der Malerei im 17. Jahrhundert erreichte aber die Auffassung vollends nicht wieder jene Vereinigung der hohen Schönheit des Formensinns mit jener Tiefe des Gefühls, wie wir sie bei Leonardo finden. In den gepriesenen Madonnen mit dem Kinde von Murillo herrscht zwar öfter eine große Wärme und Innigkeit des Gefühls, die Formen erheben sich aber nie über das Porträtartige. Bei Guido Reni findet man dagegen zwar öfter eine große Schönheit der Formen, doch ist dafür das Gefühl kalt. Die Madonnen von Rubens und van Dyck endlich sprechen zwar durch ihre Wahrheit und Lebendigkeit ungemein an, stehen aber in Feinheit der Durchbildung der Form dem Leonardo weit nach und sind auch in der Auffassung entschieden realistisch.“

Zeitschrift.

Kirchenschmuck — neue Folge — Sammlung von Vorlagen für kirchliche Stickerien, Holz-, Metallarbeiten und Glasmalereien, herausgegeben von Georg Dengler, Dombikar in Regensburg. Nr. I. Amberg 1873 bei Fr. Pustet.

Wir bringen diese, obgleich zunächst nur für katholische Zwecke arbeitende Zeitschrift auch hier zur Anzeige, da sie von einem wahrhaft gesunden Princip der kirchlichen Kunst sich leiten läßt. Sie verschmäht nicht Neues und Selbstständiges, aber es soll in innerem geistigen Zusammenhang mit den Grundsätzen der alten kirchlichen Kunst stehen und nicht auf bloßem subjektivem Belieben ruhen. Denn die kirchliche Kunst hat eine innere Regel und Ordnung, sie hat ihr heiliges Recht, das sie nicht willkürlich überschreiten darf. Da nun gerade auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst die beiden Kirchen, die evangelische und katholische, sich vielfach berühren und jene alles das, was ihrem keuschen und schlichten Wesen nicht widerstreitet, auch den biblischen Grund nicht aufhebt, gar wohl auch aus katholischen Werken herübernehmen kann, so wird oben genannte Zeitschrift wohl auch von manchen evangelischen Kunstfreunden, zumal ausübenden, benützt werden.

Der Kirchenschmuck wurde früher als Archiv für kirchliche Kunst und christliche Archäologie von den beiden der katholischen Kirche Württembergs angehörigen Pfarrern, Laib und Dr. Schwarz, herausgegeben und erschien damals zu Stuttgart bei Meßler.

Von diesem interessanten und reichhaltigen Werk bietet 12 große Bände in groß Oktav, und in den Jahren 1863—1868 veröffentlicht, die Buchhandlung von Heß in Ellwangen zu dem ermäßigten Preise von fl. 21. an. Im Ganzen hat es das Archiv auf 27 Bände gebracht, welche eine reichhaltige Fülle von Musterzeichnungen, Farbendruck, Detailzeichnungen von Kirchenbauten mitgetheilt haben. Stadtpfarrer Dr. Schwarz, jetzt zu Ellwangen, gab schließlich die Herausgabe des Werkes wegen Geschäftsüberbürdung auf. Doch es sollte nicht liegen bleiben, der Dombikar Dengler, schon früher Mitarbeiter am Archiv, griff den Gedanken wieder auf und hat nun dieses neue Werk begonnen, das im Grunde nur das alte fortführt und im Wesentlichen denselben Zweck verfolgt, daher auch wieder unter dem Titel: „Kirchenschmuck“ erscheint.

So ist denn also die Redaktion dieses Kunstblattes aus Württemberg nach Bayern übersiedelt und zwar nach Regensburg. Wir halten diesen Ort für sehr geeignet, denn Regensburg ist seit uralter Zeit eine Pfliegerin der bildenden Künste und der Musik, es bietet in seinen reichen Schätzen kirchlicher Kunst viele treffliche Originale theils zu unmittelbarer Benützung, theils zur Nachahmung und Anregung zu neuen Schöpfungen. Zudem theilhaftig sich namentlich das katholische Bayern immer lebendiger an der Pflege und Förderung kirchlicher Kunst. So hat denn auch die neue Redaktion beschlossen, sogleich mit dem Institute von Fräulein Mathilde Jörres in München in Verbindung zu treten, das für Förderung kirchlicher Stickerien so thätig ist. Schon dieses erste Heft bringt uns Proben dieser Kunst. Es enthält den Anfang eines größeren Artikels, der sich eingehend über die ganze Stickerarbeit verbreitet, das Material, die Vorbereitungen, das Auftragen der Zeichnung auf den Stoff, die verschiedenen Arten des Stickens darlegt.

Das nun begonnene Werk unterscheidet sich dadurch von dem früheren, daß es ausschließlich den praktischen Zweck verfolgt. Während die früheren Herausgeber auch Abhandlungen über Gegenstände der Kunstarchäologie und Kunstgeschichte brachten, soll dies nun hinwegfallen und nur die Förderung der Kunstthätigkeit in's Auge gefaßt, also gute Vorlagen in ächt kirchlichem Stile geboten und dieselben auf's genaueste beschrieben werden. Da die Redaktion will selbst von Zeit zu Zeit punktirte Schablonen zum Auftragen der Zeichnung auf den Stoff begeben und auf Wunsch von jedem hier gebotenen Muster Schablonen fertigen lassen. So hat also dieses Blatt namentlich die stichenden Frauen im Auge, welchen es die nöthigen Muster geben und dieselben gründlich erklären will. Doch sollte jedes Mal auch angegeben sein, woher das Muster stammt, mit einigen Notizen über seine kirchliche und künstlerische Bedeutung, um so das Interesse an diesem Stoffe zu vermehren.

Indessen ist es die Stickerie nicht ausschließlich, der die Zeitschrift dienen will, auch die kirchlichen Metallarbeiten sollen in das Bereich derselben gezogen werden und zwar vom Kleinsten an bis zu Werken von bedeutendem Umfange. Auch Arbeiten von Holz und Stein sollen in guten Zeichnungen geliefert werden. Doch nicht bloß dies, auch Illustrationen in Farbendruck, Photolithographie und Naturselfstdruck sollen von Zeit zu Zeit beigegeben werden, um ein recht anschauliches Bild trefflicher Arbeiten zu bieten. Da dies natürlich bedeutende Kosten macht und ein derartiges kostbares Werk selbstverständlich nicht ohne bedeutenden Absatz bestehen kann, so erscheint der Text, um die Verbreitung in der ganzen christlichen Welt zu ermöglichen, in deutscher, französischer und englischer Sprache. G.

Chronik.

Malerei. Eugen Doré in Paris hat ein figurenreiches Bild vollendet, dessen vornehmster Gegenstand die Begegnung der Gattin des Pilatus mit dem Engel ist, der ihr auf der Treppe des Prätoriums dasjenige, was in derselben Stunde in der Gerichtsverhandlung mit Jesus vorgeht, voraus sagt.

Soeben erschien im Verlage von Dörffling & Franke in Leipzig und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Albrecht Dürer.

Zwei Vorträge mit Erläuterungen

von

Dr. Chr. Ernst Luthardt.

5 Bogen gr. 8^o auf feinsten Chamois-Bein mit einem sauber ausgeführten Holzschnitt:

Dürer's Selbstportrait nach einem Stich von F. Forster.

Preis: 1 M. 60 Pf.

Allen Freunden alter deutscher Art und Kunst gewidmet.

Verantwortliche Redaction und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Druck von Gebrüder Mäntler daselbst.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Schnorr's biblische Bilder für die Schule.

In Georg Wigand's Verlagshandlung zu Leipzig wird es unternommen, eine Anzahl von Bildern aus dem bekannten Bibelwerke Julius Schnorr's von Carolsfeld für den Jugendunterricht auf photolithographischem Wege in Blättern von größtem Royalformat (55 : 65 Centimeter) herauszugeben. Der Plan ist für zwei Sammlungen von je 15 Darstellungen des Alten und des Neuen Testaments berechnet. Als Probebild haben wir die Scene vor Augen, worin der barmherzige Samariter den zum Tode Getroffenen am Wege entdeckt, während die Mörder über den zurückliegenden Berg entfliehen und seitwärts auf der Landstraße nach Jericho die schon Vorübergegangenen, Priester und Levit, weiterziehen. Das Blatt ist in kräftiger Ausführung durch Römmler und Jonas in Dresden auf's Trefflichste gelungen und macht die erwünschte Wirkung zumal für den vorgesezten Zweck der

Verwendung in der Schule *). Solche Bilder sind aber auch ein passender Wand-
schmuck in Familienzimmern. Mit Recht hat das königl. preussische Cultusministerium
in Berlin die Einführung dieser Bilder in die Volksschulen empfohlen und dadurch
den Werth bezeugt, den es auf die Ertheilung eines anschaulichen und lebendigen
Unterrichts in der biblischen Geschichte in dem Bewußtsein legt, daß für das Volk
und für die Jugend auch auf diesem Gebiete nur das Wahrhaft-Schöne das Rätch-
lichte sei. Mögen andre deutsche Schulbehörden im Interesse einer gesunden Volks-
erziehung ihm Nachfolge leisten. G.

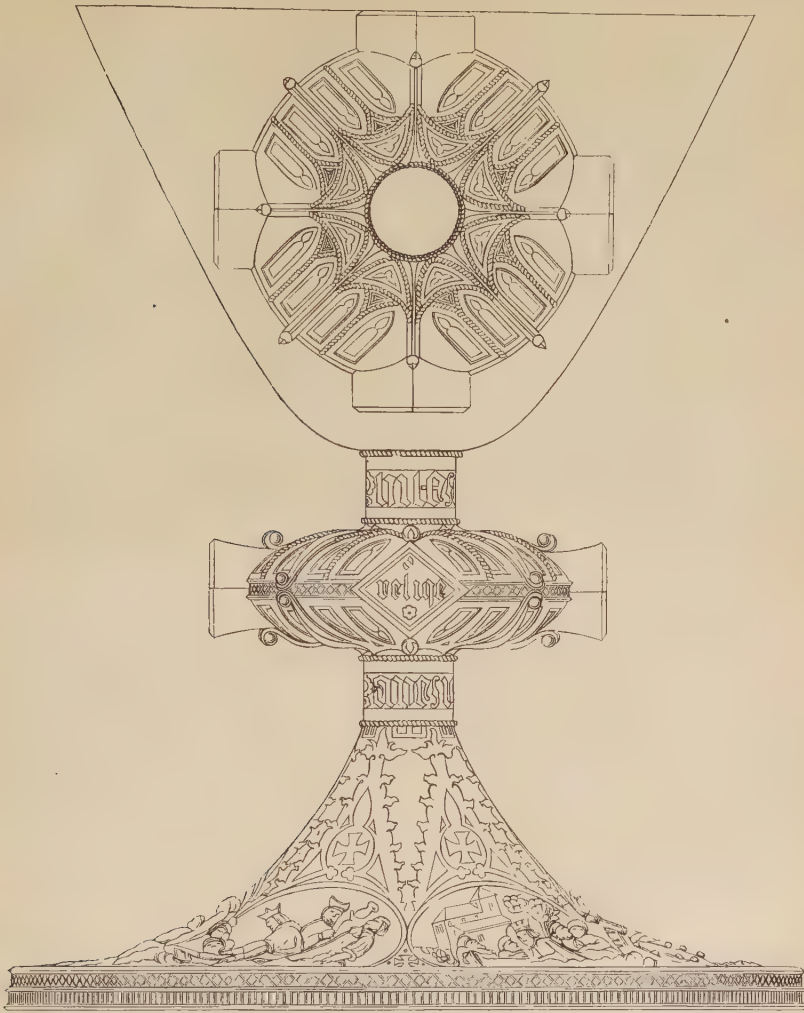
Die für die evangelische Abendmahlsfeier zweckmäßige Form des Kelchs.

Die Veröffentlichung des hier abgebildeten mittelalterlichen Kelches gibt Anlaß,
den Abendmahlskelch einmal darauf hin anzusehen, in welcher Weise derselbe im
praktischen Gebrauche bei der Abendmahlsfeier zu handhaben ist, und welche Forde-
rungen von diesem Gesichtspunkte aus an seine Form und seine Proportionen zu
stellen sind. Gemeiniglich wird dieser Seite der Sache weniger Aufmerksamkeit ge-
schenkt, als sie verdient. Vor mir liegt eine Anzahl illustrirter Kataloge und Preis-
courante von bedeutenderen Handlungen für Kirchengeschäfte und Paramente. Und
da ist es doch zum Staunen, was Alles noch immer in bester Meinung den Kirchen-
instituten im lieben Vaterlande zum Kaufe angeboten und also doch wohl auch
wirklich gekauft wird, recht schön und prachtwoll anzusehen, aber durchaus ungeeignet
für den Gebrauch. Seit den einschlägigen Bemerkungen in dem längeren Aufsätze
über den Abendmahlskelch von Mr. im Jahrgange 1864 dieses Blattes ist mir
auch eine Erörterung der hier in Betracht kommenden Fragen nicht begegnet. Wenn
das Nachfolgende theils als Vervollständigung theils als Berichtigung des dort Vor-
getragenen erscheint, so vermag es vielleicht hie und da den Herrn Amtsbrüdern oder
Kirchenvorständen einen nützlichen Fingerzeig für etwaige Neuanschaffungen zu geben.
Daß aber bei solcher Hervorhebung des Gesichtspunktes praktischer Zweckmäßigkeit
das künstlerische Interesse nicht benachtheiligt werden soll, wird in diesem Blatte
ausdrücklicher Hervorhebung kaum bedürfen. Handelt es sich um einen Gegenstand,
der für den praktischen Gebrauch bestimmt ist, so wird es als unumstößliche Regel
gelten können, daß das wahrhaft Künstlerische immer auch zugleich das wahrhaft
Praktische, ein Widerspruch zwischen Beidem aber jedenfalls Zeichen einer Verirrung
der Kunststrichtung ist.

Vorab ist zu bemerken, daß eine derartige Betrachtung vom evangelischen
Standpunkte aus sich an die von der mittelalterlichen Kirche überlieferten Kelchformen
principiell nicht binden kann, sondern ihnen mit aller Freiheit des Urtheils, ja von

*) Jede der beiden Sammlungen kostet im Umschlag 18 Mark. Auf starke Pappe gezogen
wird das Werk um 50 Pf. weiter für das Blatt geliefert.

vornherein zur Kritik geneigt gegenüber stehen muß *). Wir haben eben nicht die Einzelkommunion des Priesters, sondern die Gemeindegemeinschaft auch bei dem Kelche,



*) Ich kann die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es mir überhaupt scheinen will, als ließe man sich bei uns, um zum Begriffe des „Kirchlichen“ und „Stilgemäßen“ zu gelangen, vielfach noch viel zu harmlos und unklar von den Ritualvorschriften der mittelalterlichen Kirche beeinflussen, gegen die wir durchaus zu protestiren haben. Wie könnten sonst Evangelische sich dazu hergeben, sei es nun „Gothisch“ oder „Romanisch“ und „Kirchlich“ so ohne Weiteres und fast selbstverständlich als korrespondirende Begriffe zu gebrauchen, wie das noch immer geschieht? Hierin bedarf es bei uns noch sehr der Klärung der Begriffe, um zu einer reinlichen Scheidung von Allem zu kommen, worin der Sauerteig der römischen Kirchen- und Kulturstheorien, speciell, soweit es den Altar angeht, der Transsubstantiations- und Messopferlehre sich geltend macht. Es ist beispielsweise durchaus zu verwerfen, wenn für Altaraufsätze Formen gewählt werden, die an Reliquienschreine, Tabernakel und Sakramentshäuschen erinnern und eigentlich nur für diese Sinn haben, wie an dem in diesem Blatte 1873 S. 169 mitgetheilten Altare.

für diese muß er also auch gebaut sein, und lediglich ihre Bedürfnisse sind für uns maßgebend. Bei jener hat der Priester den Kelch nur an seinen eigenen Mund emporzuheben, da sind also auch besondere Vorsichtsmaßregeln weniger erforderlich. Wir aber haben in gebeugter Haltung stehend den Kelch den Kommunikanten, auch wenn sie nicht knien, sondern stehen, hinunterzureichen. Und wer denn, wie Einsender dieses manch liebcs Mal, in dem Falle gewesen ist, an 500 Kommunikanten und darüber das heil. Mahl ohne Assistenten austheilen zu müssen, der weiß, was für eine körperliche Strapaze das ist, wie da allmählig das Kreuz völlig erlahmt und die Muskeln des rechten Arms förmlich zu zittern anfangen, so daß man wohl Fürsorge treffen muß, die Handlung auf alle Weise zu erleichtern. Aber auch für weniger zahlreiche Kommunionen ist dringend zu wünschen, daß die Form des Kelchs seine Handhabung nicht irgendwie unsicher und unbequem mache, damit jedem sonst leicht möglichen Verschütten oder Ueberträufeln des hl. Weins und aller sonstigen Verletzung des Dekorums der heiligen Handlung vorgebeugt sei, und der Sinn des Spendenden nicht durch die Nöthigung zur Aufmerksamkeit auf solche äußerlichen Anstöße zerstreut und in seiner schuldigen eigenen Andacht zur heiligen Handlung gestört werde*). Der Kelch muß demnach sozusagen in die menschliche Hand hineingebaut sein, dergestalt daß, während sie ihn fest umfaßt, sie doch für das elastische Niederensenken und Wiederaufrichten desselben genügend freien Spielraum hat. Folgende Punkte werden zu diesem Zwecke hauptsächlich in's Auge zu fassen sein.

1) Um von oben, bei der Kappa anzufangen, so darf zunächst ihr Hohlmaß nur so groß sein, daß ein an Handarbeit nicht gewöhnter Arm den gefüllten Kelch nöthigenfalls längere Zeit hindurch zu handhaben vermag ohne zu ermüden. Ueber $\frac{1}{2}$ Liter wird der Inhalt daher kaum hinausgehen dürfen. Kelche, die zu ihrer Füllung eine ganze Flasche bedürfen, sind für den Gebrauch bei zahlreicheren Kommunionen schon zu groß und schwer. Was sodann die für die Kappa zu wählende Form betrifft, so darf dieselbe weder zu Anfang, wenn der Kelch gefüllt ist, noch zuletzt, wenn sein Inhalt zu Ende geht, er also sehr stark niedergebeugt werden muß, einen zu reichlichen Zufluß des Weins zum Munde des Kommunikanten veranlassen, und der Spendende muß bis zuletzt möglichst tief in das Innere des Kelchs hineinschauen können, um sich auch da noch zu überzeugen, daß der Kommunikant wirklich zu trinken empfängt, und daß nichts überläuft. Durch dies letzte Erforderniß wird zunächst das Verhältniß der Höhe der Kappa zum Durchmesser ihrer Oeffnung bestimmt. Unter 3 : 4 wird dasselbe danach nicht hinuntergehen dürfen, 3 : 5 möchte wohl bei sonst richtiger Zeichnung ihrer Kurve das zweckmäßigste sein. Alle steileren Formen sind zu verwerfen. Ebenso aber auch die gewöhnliche romanische

*) Aus demselben Grunde sollte man bei uns doch endlich dahin kommen, den Altarschränken, wenn man diese durchaus nicht entbehren zu können meint, wenigstens ihre gegenwärtige Höhe zu nehmen, durch welche sie für den Spendenden so oft ganz eigentlich Steine des Anstoßes werden. Es ist durchaus kein vernünftiger Grund zu entdecken, weshalb sie höher gemacht werden dürften, als die Kommunionbänke in den katholischen Kirchen, d. h. nur so hoch, daß das Gesicht des knienden Kommunikanten sich vollkommen frei über ihrer Brüstung befindet.

Form der reinen Halbkugel, die sich ja auch bereits in alter Zeit als bedenklich herausgestellt und die Anwendung von Saugröhrchen zur Vermeidung der Verschüttung des Weins nöthig gemacht hat. Die flache Schale und der reine Trichter sind abgesehen von Schönheitsgründen schon darum unbrauchbar, weil sie ein zu starkes und zu wenig regulirbares Auslaufen des Weins aus dem geneigten Kelche befördern. Als den angeführten Erfordernissen am Zweckmäßigsten entsprechend wird sich die parabolische Form herausstellen, wie sie der oben abgebildete Kelch zeigt. Ich habe denselben oftmals gebraucht und mit andern praktisch vergleichen müssen, kann daher die Form seiner Kuppä als eine ganz besonders glückliche und zweckentsprechende bezeichnen und zur Nachahmung empfehlen. Daß die Linie derselben auch dem Schönheitsbedürfnisse entspricht, dürfte der Augenschein lehren *). Die Tulpenform ist allerdings ebenso ihrer Häßlichkeit, als des leichten Ueberlaufens wegen zu verwerfen, doch kann ich aus mehrjähriger Beobachtung an einem von mir gewöhnlich gebrauchten, sonst überaus häßlichen Kelche bezeugen, daß eine ganz leise Umbiegung des Randes nach außen sehr praktisch ist, um das Trinken zu erleichtern und das Ueberlaufen zu verhindern. — Verzierungen am Rande sind, wie der Keilichkeit halber, so auch wegen der hier geltend gemachten Rücksichten durchaus zu vermeiden. Der Rand muß ganz glatt und scharf, nicht abgerundet und möglichst dünn sein.

2) Beim Ständer bezeichnet Mr. in dem angeführten Aufsatze als das wünschenswerthe Verhältniß seiner Höhe zu der der Kuppä = 2 : 1. Darüber hinauszugehen, wie spätgothische Kelche vielfach thun, dürfte neben der Unschönheit der entstehenden Proportionen auch um des Feststehens des gefüllten Kelches willen nicht zu empfehlen sein, vielmehr im Allgemeinen ein etwas geringeres Verhältniß, also auch hier etwa 5 : 3 den Vorzug verdienen. Bei unserm Kelche ist das Verhältniß nur $11\frac{1}{2}$, ursprünglich wohl 12 : 9, und dies erscheint zu gedrückt. Uebrigens wird dabei in jedem einzelnen Falle auch das Verhältniß zwischen Weite und Höhe der Kuppä als maßgebend mit in Betracht zu ziehen sein — je mehr dies in die Breite geht, desto mehr wird auch der Ständer kürzer und stämmiger werden müssen.

Weiter sind nun am Ständer der Schaft, der Knauf und der Fuß einzeln zu betrachten.

Für den Schaft sieht eine polygone Form allerdings eleganter und zugleich „gothischer“ aus **). Indessen auch in der besten gothischen Zeit, um 1300 und

*) Diese Kuppä, die bei 9 Ctmtr. Höhe eine Oeffnung von 14 Ctmtr. Durchmesser hat und genau $\frac{1}{2}$ Liter faßt, ist nicht mittelalterlich, da sie den königl. preussischen Silberstempel trägt; es ist aber wohl anzunehmen, daß sie eine getreue Erneuerung der unbrauchbar gewordenen ursprünglichen sein wird.

**) Allen Respekt vor der Gothik als Architekturstil. Auch die Frage, ob das aus dem Geiste und den Bedürfnissen des evangelischen Kultus herausgeborene Kirchengebäude, dessen wir noch warten, wirklich mit ihren Elementen werde geschaffen werden können, soll hier natürlich ganz unangerührt bleiben. Nur gegen die Anforderung soll protestirt werden, die auch in §. 3 des Eisenacher Regulativs für den evangelischen Kirchenbau vorliegt, daß nämlich, wenn das Kirchengebäude gothisch ist, auch die ganze Einrichtung bis auf die Geräthe in demselben Stile gehalten sein müsse. Das ist mechanisch-abstrakte Konsequenzmacherei, durch die unsre kirchlichen

noch später, hat man ihn fast durchgehends kreisrund gebildet. Vor Allem aber: jede polygone Form ist durchaus unpraktisch. Mögen ihre Ecken scharf abgekantet oder profilirt sein, jedenfalls drücken sie bei länger andauerndem Gebrauche sich schmerzhaft in das Fleisch der inneren Hand, wenn sie nicht gerade zufällig in die Gelenke der Finger zu liegen kommen, und erschweren ein Herumdrehen des Kelchs um seine Längsachse während der Austheilung selbst, das doch aus manchen Schickslichkeitsrückichten sehr nöthig sein wird. Die kreisrunde Form ist die einzig bequeme — einen Lanzenschaft oder eine Fahnenstange bildet ja auch kein Verständiger polygonisch.

3) Der einfach glatte Schaft würde jedoch für das Bedürfniß nicht ausreichen. Ein solcher faßt sich bequem nur an, wenn die Hand nur die Aufgabe hat, ihn ruhig zu halten oder zu tragen, wie etwa eine Fahnenstange, nicht aber, wo eine Auf- und Abbewegung um einen im Innern der Hand liegenden Mittelpunkt eintritt, wie bei der Verwaltung des Abendmahlskelches. Denn dabei legt sich die Hand naturgemäß, falls sie nicht zu Anderem gezwungen wird, auch in der Querrichtung hohl, und nur wenn sie so liegt, hat sie die volle elastische Beweglichkeit. Soll dann aber auch die erforderliche Sicherheit dazukommen, so muß diese Höhlung der Hand irgendwie ausgefüllt werden. An jedem brauchbaren Säbel formt man aus demselben Grunde, um die Faust zu füllen, den Griff nicht gradlinig, sondern konver geschweift. Es ist daher die Anbringung eines Knauzes an dem Kelchständer nicht etwa eine Frage der Schönheit, die man nach Geschmack beantworten könnte, sondern ein unerläßliches Bedürfniß, und der im Jahrgang 1859 dieses Blattes No. 24 und nachher wiederholt abgebildete Kelch des Berliner Vereins, den Mr. aus andern Gründen verwirft, ist also auch nicht einmal „bequem“, sondern im Gegentheil ganz unbequem.

Hieraus ergibt sich von selbst, daß der Knauf so am Schaft sitzen muß, daß er beim Anfassen des Kelchs in der Hand liegt; anders erfüllt er seinen Zweck nicht. Mr. billigt die andre Möglichkeit, den Kelch unterhalb desselben anzufassen, so daß der Knauf auf der geschlossenen Hand ruht. Praktisch anwendbar würde das aber höchstens in dem Falle sein, daß man etwa die Elevation wieder einführte, sonst würde dabei der Knauf lediglich als Zierrath dienen, für die Austheilung aber die gefüllte Kuppe ein sehr bedenkliches Uebergewicht erhalten. Soll nun der Knauf in die Hand genommen werden, dann ist es nicht

Neubauten so oft bei aller Stileinheit einen so unendlich nüchternen Eindruck machen, und von der man, als der gothische Stil wirklich in seiner Lebensblüthe stand, am Allerwenigsten gewohnt hat. Im Gegentheil, die principielle Uebertragung der Formen der gothischen Steinarchitektur auf Mobiliar und Geräth hat erst mit dem beginnenden Verfall der handwerksmäßig werdenden Gothik angefangen und sowohl damals als in den Zeiten einer modernen deutschthümelnden Repristinuation recht viel Unpraktisches und Ungeheuerliches zur Welt gebracht. Dagegen entfinne ich mich, z. B. in Frankreich vielfach in Kirchen aus der besten Zeit des gothischen Stils Chorgestühle u. dergl. in ausgebildeten Rokokoformen gesehen zu haben, die doch keineswegs einen störenden Eindruck machten, vielmehr durch ihren Gegensatz dem Ganzen einen malerischen Reiz verliehen, dessen gerade die Gothik so sehr bedarf, wenn sie nicht einen gar fühlen, reflexionsmäßigen Eindruck abstrakter Konsequenz des Systems hervorrufen soll.

zweckmäßig, wenn er, wie an den ältesten romanischen Kelchen, gleich unmittelbar unter der Kappa sitzt, sondern es muß zwischen beiden reichlich für einen starken Mannesfinger Zwischenraum vorhanden sein. Und ebensoviel Länge des Schafts muß auch unterhalb des Knaufs frei sein, ehe die Ausladung des Fußes beginnt. Wenn letztere, wie gleichfalls an den alten romanischen Kelchen, unmittelbar unter dem Knaufe ihren Anfang nimmt, so behindert das die Beweglichkeit der Partie des kleinen Fingers nicht unwesentlich. Dieser unteren Fläche der geschlossenen Hand hat man wohl eine Stütze geben wollen, als man an dem vorher erwähnten Berliner Kelche den Knauf an das untere Ende des Schaftes herunterrückte. Diese Stütze ist aber für die Bewegung weit hinderlicher, als sie für die Ruhe nützt.

Auch für Größe und Form des Knaufs ergibt sich aus dem Gesagten das Nöthige eigentlich ganz von selbst, bedarf aber der Wirklichkeit gegenüber einer sehr nachdrücklichen Hervorhebung. Wenn der Knauf etwas Anderes ist, als eine glatte, mäßig große, die Hand eben füllende, etwas, aber ja nicht zu viel plattgedrückte Kugel, dann wird er statt einer Hülfe vielmehr ein lästiges Hinderniß. Alles Polygonische und alles erhabene Ornament ist hier durchaus vom Uebel, da es, je fester man den Kelch faßt, sich desto schmerzhafter in das Fleisch der Hand eindriickt. Nicht einmal ein stärkerer horizontal um die Mitte des Knaufs gelegter Reif, wie er an romanischen und frühgothischen Kelchen häufig vorkommt, erscheint als empfehlenswerth, sondern die künstlerische Verzierung hat sich auf ganz flaches Ornament, am Besten nur Gravirungen, Nischen oder Emaillen zu beschränken. Was dagegen die spätere Gothik an diesem Stücke mit immer wachsender Größe und immer üppiger wuchernder Verzierung desselben durch Einkerbungen, Zapfen und plastisch herausgearbeitete architektonische und Laub-Ornamente geleistet hat, ist eine absolute Verirrung, auf die man schwerlich gekommen wäre, wenn der Kelch noch für die Gemeinde bestimmt gewesen wäre. Bei dem Messkelche des Priesters konnte man sich einen so ausschweifenden Luxus der Dekoration an ungeeigneter Stelle immerhin ohne Schaden erlauben, und durch die weit überwiegende Mehrzahl der aus dem Mittelalter überlieferten und noch im Gebrauch befindlichen Kelche sind wir so sehr daran gewöhnt, daß wir es fast als selbstverständlich ansehen. Es sieht das auch meist sehr geschmackvoll aus, und läßt sich da viel Sinniges anbringen. Und dennoch sollte man für den evangelischen Kelch das Alles ein für alle Mal schonungslos abthun, denn es ist doch gerade, als wäre es eigens zu dem Zwecke erfunden, um die Handhabung des Kelches zu erschweren und auf die Dauer unmöglich zu machen. Die Erfahrung kann beim praktischen Gebrauche Jeder sehr leicht machen. Von den abscheulichen, auf der Drehbank abgedrehten geschweiften Formen des Ständers bei Kelchen billigsten Fabrikats, die noch immer zum Kaufe angeboten werden, schweigen wir gewiß hier am Besten; denn dergleichen duldet der heutige Geschmack nicht einmal mehr an neusilbernen Leuchtern. Aber zweckmäßiger für den praktischen Gebrauch des Kelchs sind sie doch wenigstens immer noch als ein mit aller verschwenderischen Pracht decorirter gothischer Zapfenknauf. In dieser Hinsicht soll also der oben abgebildete Kelch durchaus nicht als Muster gelten. Wegen der darin enthaltenen Reliquie hat man an demselben in Bezug auf Verzierung und Größe des Knaufs (von einem Zapfen zum andern hat er etwas über 8 Centimeter

Durchmesser) noch ein Uebrigcs geleistet. — Ganz kurz mag noch bemerkt werden, daß der Knauf an den Schaft auf's Sorgfältigste befestigt sein muß. Ist da durch Unfall oder die Länge der Zeit irgend etwas wackelig geworden, so beeile man sich ja, den Schaden ausbessern zu lassen.

4) Für den Fuß stellt Mr. als „erste Regel“ den Grundsatz auf, daß er breiter sein müsse, als die Kuppä. So zeigt es auch unser Kelch, gleich fast allen mittelalterlichen. Sein Fuß hat 16½ Ctmtr. Durchmesser gegen die 14 Ctmtr. der Kuppä. Und gegen diesen Grundsatz ist im Allgemeinen nichts einzuwenden. Der ästhetische Grund ist der, daß gegenüber der Kuppä mit ihrer konveren Kurve der Fuß mit seiner konkaven*) zu schwächlich aussehn würde, wenn dem Verhältnisse nicht durch Verbreiterung des Fußes nachgeholfen würde. Indessen muß man sich auch hüten, hierin zu weit zu gehen, — das Verhältniß bei unserm Kelche dürfte das äußerste zulässige sein — sonst entsteht am Ende doch auch auf diesem Wege eine das Auge beleidigende Mißbildung, und je weiter der Fuß ausladet, desto leichter können Kollisionen mit den Falten des Talarärmels oder mit der Kleidung der Kommunikanten oder den untergehaltenen Kommuniontischern eintreten. Die Verbreiterung des Fußes hat aber auch den praktischen Zweck, der Gewichtszungleichheit zwischen der gefüllten Höhlung der Kuppä und der leeren des Fußes einigermaßen nachzuhelfen, welche den gefüllten Kelch in bedenklichster Weise der Gefahr des Umfallens beim geringsten Anstoßen aussetzt. Das aber wird auf diesem Wege doch nur sehr unvollkommen, oder nur bei unverhältnißmäßig weiter Ausladung des Fußes erreicht. Dafür gibt es nur ein zuverlässiges Auskunftsmittel, nämlich den Fuß unten zu schließen und so viel Blei hineinzugießen, daß sein Gewicht nunmehr dem der mit Wein gefüllten Kuppä so ziemlich entspricht. Und das ist nicht nur für das Feststehen des Kelchs auf der Altarplatte das Zweckmäßigste, sondern auch für seine Handhabung bei der Austheilung eigentlich so unentbehrlich, daß ich empfehlen würde, Kelche gar nicht mehr anders anfertigen zu lassen. Ich brauche für gewöhnlich zwei Kelche nebeneinander, einen mit offenem, leerem, den andern mit geschlossenem, gefülltem Fuße, und kann bei jeder Kommunion die erforderlichen vergleichenden Beobachtungen anstellen. Es wird aber Jeder, der dem nur einige Aufmerksamkeit schenken will, leicht bemerken, wie unangenehm der Mangel an Gleichgewicht zwischen Fuß und Kuppä sich geltend macht. Man behält da immer ein unsichres Gefühl in der Hand. Hat aber die gefüllte Kuppä in dem beschwerten Fuße ein angemessenes Gegengewicht, dann hat man es viel besser in der Hand, den Kelch sowohl beim Vornüberneigen nicht zu weit niedersinken zu lassen, als auch ihn wiederaufzurichten, und auch wenn der Kelch sich allmählig leert, ist es immer noch sicherer und bequemer, das Uebergewicht hinter der Hand zu haben als vor derselben.

In Bezug auf die Verzierung des Fußes ist in dieser Betrachtung nur hervorzuheben, daß sie alle durchbrochenen und zackigen Ornamente gänzlich zu vermeiden hat. Durch solche werden leicht Verwickelungen mit den Schleifen, Bändern und

*) Bauchige Formen wären hier geradezu abscheulich und kommen glücklicherweise auch bei sonst ganz Geschmacklosem doch nur als seltene Ausnahmen vor.

sonstigem Schmucke der weiblichen Kommunikanten, aber auch mit dem Talarärmel des Spendenden herbeigeführt. Aus diesem Grunde würde sogar die beliebte schöne gothische Form des Sechspasses lieber zu vermeiden und der einfach kreisrunden der Vorzug zu geben sein. Unser Kelch hat die letztere, und dürfte überhaupt die Verzierung seines Fußes mit Nellogravirungen und flachen Reliefmedaillons eine muster-giltige sein. Die nicht eben schöne Kurve, mit der sich der Fuß zum Schafte erhebt, erklärt sich daraus, daß sich der ganze Fuß im Laufe der Zeit durch den Gebrauch etwas eingedrückt hat. Da, wo die Medaillons in ausgeschnittenen Kreise hineingelöthet sind, ist die Festigkeit der Form dadurch etwas beeinträchtigt worden.

Schließlich sei zur Erläuterung der beigelegten Abbildung noch bemerkt, daß der aus vergoldetem Silber gearbeitete, der früheren Dominikaner-Kirche St. Pauli hier selbst gehörige Kelch, der zu den vorstehenden Bemerkungen Anlaß gegeben hat, ein Reliquienkelch ist. Er enthält noch jetzt in dem mit gothischen Architekturmotiven reich decorirten durchbrochenen Knaufe -- der, wie die beigegebene, der Raumerparnis halber in die Kuppel hineingezeichnete Abbildung der reichereren oberen Hälfte erkennen läßt, nicht wie gewöhnlich sechstheilig, sondern viertheilig konstruirt ist -- einen angeblichen Knochen des Apostels Paulus, als solcher ausdrücklich bezeichnet durch die Inschrift auf den mit blauem Kasten-schmelzwerk ausgelegten Stirnseiten der vier Zapfen: *relique bti s pavli apli*. Ueber dem Knaufe läuft um den Schaft die Inschrift: *hilt s got . my* -- unterhalb: *ave s maria* -- beide auf Nellogrund, alle drei in gothischen Minuskeln. Am Fuße befinden sich wiederum auf Nellogrund eingravirt 6 kreisrunde Medaillons, über denen je ein mit Krabben, Kreuzblume und Kastenwerk reich decorirter gothischer Spitzgiebel zum Schafte aufsteigt, während in den Zwickeln zwischen den Medaillons und dem Kreisrande des Fußes dreimal ein Kreuz und ein gothisches Laubornament abwechselt -- ein besonderes *signaculum* fehlt. In die Medaillons aber sind gegossene Flachreliefs eingelöthet, welche die Werke der Barmherzigkeit nach Matth. 25 -- das Todtenbegraben fehlt daher -- und zwar in der eigenthümlichen Weise darstellen, daß jedesmal der König der Weissagung im vollen Königsornat das betreffende barmherzige Werk nicht empfängt, sondern selbst verrichtet. Die Ausführung dieser Reliefs ist nur roh, aber ausdrucksvoll, von einem recht naiven und drastischen Naturalismus belebt. Auf dem in unsrer Abbildung erkennbaren Krankenbesuche z. B. fehlt nicht der das Urin-glas beschauende Arzt. Auf dem daneben befindlichen Medaillon, Gefangenenbesuch, stecken die beiden Gefangenen mit höchst kläglichen Mienen mit den Füßen im Block u. s. w. In die zum Kelche gehörige, hier nicht mit abgebildete kreisrunde Patene ist ein Bierpaß hineingedrückt; in den Zwickeln zwischen dessen Kanten und der Kreislinie des Randes befindet sich je ein gothisches Laubornament eingravirt, das in seiner Form, ebenso wie das als *signaculum* dienende Kreuz auf dem Rande, denen auf dem Fuße des Kelchs völlig entspricht.

Ueber die Entstehungszeit des Kelchs sind Angaben nicht vorhanden. Die Formen lassen die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts vermuthen, und die Trachten auf den Medaillons, soweit erkennbar, widersprechen dem nicht. Adler (Mittelalterliche Backsteinbauten zc. I. S. 29) vermuthet, daß die Paulikirche bei Gelegenheit einer Neuweihe nach der im Jahre 1311 begonnenen Vergrößerung durch Anbau

des Chors den Apostel Paulus an Stelle der früheren Titularheiligen Andreas und Magdalena als Patron erhalten habe. Wenn diese Angabe richtig ist, dann hindert nichts, die Erwerbung der Reliquie des Apostels und also auch unsers zu ihrer Aufbewahrung bestimmten Relchs damit gleichzeitig anzusetzen.

Brandenburg a. H.

Wernicke.

Zeitschrift.

Zeichenhalle, illustrierte Monatsblätter für Zeichenkunst und Zeichenunterricht mit besonderer Berücksichtigung der Kunst-Industrie. Organ des Vereins zur Förderung des Zeichenunterrichts, herausgegeben von Hugo Troschel, Theodor Wendler und Theodor Prüfer. Berlin. Naud'sche Buchhandlung.

Nachdem im Jahrgange 1874 dieses Blattes Seite 140 die „Lehrwerkstatt“ besprochen ist, muß darauf hingewiesen werden, daß seit Januar 1875 der frühere Name sich in den der „Zeichenhalle“ verwandelt hat. Zugleich mit diesem Namenswechsel ist eine Veränderung in dem äußeren Kleide, in der Verlagshandlung und in der Persönlichkeit eines der Herausgeber eingetreten. Das vorgesteckte Ziel, für die gründliche Verbesserung des deutschen Zeichenunterrichts lehnend und anregend zu wirken, ist aber unverrückt dasselbe geblieben und findet seine kräftige Betonung in der Ansprache der Redaction an die Leser durch folgende Sätze: „Was wir wollen, wissen wir! Wir wollen kein gedankenloses, nur technische Handfertigkeit erzielendes Nachahmen, wir wollen keine mit mechanischen Hilfsmitteln erstrebte Leistung, die den Beschauer über ihr Entstehen täuschen soll, da das erstere abstumpfende, das zweite demoralisirende Wirkungen haben muß; sondern wir wollen dem Schüler das Alphabet der Formensprache lehren, damit er beim Fortschreiten nicht mechanisch, sondern mit geistig geöffnetem Auge in das Wesen der Formen eindringe und dieselben erkennen und verwenden lerne. Das sich aus langem Schlaf erhebende deutsche Kunstgewerbe will kein ‚Bildchenmachen‘, keinen Kunst-dilettantismus, sondern es verlangt Formen- und Farben-Erziehung.“

In welcher Weise diese Forderung, einen fruchtbaren Boden für Formen- und Farben-Erziehung zu gewinnen, der Verwirklichung entgegengeführt werden kann, zeigen die weiteren, anregend geschriebenen Aufsätze:

Die Aufgaben des heutigen Zeichenunterrichts von R. v. Citelberger, sowie: Theorie und Anwendung der Farben von Theodor Prüfer.

Die Darlegungen von Citelberger's, mit schlagenden Beispielen einer 30jährigen Erfahrung im Lehramte erläutert, beziehen sich auf das Zeichnen als Unterrichtsgegenstand in Volks-, Gewerbe- und Mittelschulen sowie Gymnasien, nicht auf das Zeichnen als Kunst im eigentlichen Sinne des Worts. Zur Hebung der geistigen und materiellen Wohlfahrt des Einzelnen, wie der Gesamtheit, ist man bemüht, in Oesterreich drei nothwendige Grundlagen zu schaffen, nämlich man sucht:

- 1) einen geregelten, durch angemessene Lehrpläne und Zeichenvorlagen unterstützten Zeichenunterricht in oben genannten Schulen herzustellen;
- 2) die erforderlichen Lehrkräfte hierfür rationell zu bilden;
- 3) allgemeine Zeichenschulen einzuführen.

Brünn, Wien und Prag sind mit letzteren schon versehen; andere Städte, wie Triest, Lemberg, Innsbruck u. s. w. werden folgen.

Diesem gegenüber läßt sich die besonders erfreuliche Thatfache hervorheben, daß Württemberg schon seit Jahren bahnbrechend für den rationellen Zeichenunterricht in Deutschland gewirkt und weit über die eigenen Gränzen hinaus segensreiche Früchte erzielt hat. —

In dem Verfasser des ferner erwähnten Aufsatze: über die Theorie und Anwendung der Farben von Theodor Prüfer, tritt den Lesern des Christl. Kunstblattes ein nicht Unbekannter entgegen. Seine Führerschaft hat uns früher im Jahrgang 1873 zur St. Peterkirche in Goslar und an das Denkmal des Herzogs Barnim VI. von Pommern zu Renz geleitet; seine Worte über eine Unsitte in der Kirche (1874) sind nicht nur von manchen Architekten und Kunstforschern freudig begrüßt worden, sondern hoffentlich auch an das Ohr recht vieler Kirchenvorstände zur Beherzigung gedrungen. Aus dem Vortrage über die Farben mögen folgende Sätze als von allgemeinem Interesse hervorgehoben werden. Nachdem gegen den Schluß hin die Frage aufgeworfen ist: was thun wir denn überhaupt zur Ausbildung unseres Farbensinnes? und hierauf die wenig tröstliche Antwort des Nichtvorhandenseins eines Farbenunterrichtes für Kinder feststellt, das Großziehen eines eiteln Dilettantismus geißelt, sowie die beste Einwirkung auf den Geschmack der Fabrikanten als das Wünschenswertheste nicht bezeichnet, heißt es wörtlich: „Was nützen alle schönen „Fabrikate, wenn das Publikum keinen Geschmack an ihnen findet; bilden Sie den „Geschmack des Volkes schon in den jungen Jahren, wo es noch bildsam ist, und „Sie haben Beides — geschmackssinnige Fabrikanten und Künstler, und ein geschmackssinniges Publikum, das das Kunstwerk dankend von jenen entgegennimmt. Eine „Unsumme von Geschmacklosigkeit existirt noch in der Welt, aber man muß das „Uebel bei der Wurzel ersticken und seine Aufmerksamkeit auf die heranwachsende „Jugend richten, die noch bildungsfähig ist; einem Erwachsenen werden Sie nur „selten seinen Geschmack oder Ungeschmack zu nehmen im Stande sein.“

Angesichts der Thatfache, daß die Geschmacklosigkeiten nach Form und Farbe sich selbst in den Kirchen Deutschlands breit machen, muß das einzige wirksame Gegenmittel, die Bildung des heranwachsenden Geschlechtes, allgemeine Beachtung verdienen. Für die Erweckung des Formen- und Farbensinnes kämpft, wirkt und strebt die „Zeichenhalle“ und somit sei dieses Unternehmen der Aufmerksamkeit Aller bestens empfohlen.

H. Steindorff.

Hans Sebald und Barthel Beham. *)

Diese beiden Maler der Nürnberger Schule des 16. Jahrhunderts, welche in der Benennung ihrer Familie Beham, auch Behaim, Beheim, Böhlm den Stempel einer fremden Herkunft tragen, obgleich in Ulmer Urkunden des 14. und 15. Jahrhunderts derselbe Name dortiger Bürger und Maler vorkommt, sind aller Wahrscheinlichkeit nach in Nürnberg geboren und waren Brüder, nicht, wie man lange Zeit nach dem Vorgange des niederländischen Kunsthistorikers Sandrart anzunehmen pflegte, Vettern. Ob sie im engeren oder weiteren Sinne zu den Zöglingen und Nachfolgern Albrecht Dürer's gehören, ist unentschieden. Sie arbeiteten als Maler, Kupferstecher und Holzschneider in ihrer Vaterstadt bis 1524, wo man sie wegen ihres Zusammenhanges mit der Lehre Carlstadt's und mit der Bewegung, die von Thomas Münzer ausging, nebst ihrem Berufs- und Meinungsgenossen Georg Pencz auswies. Den älteren Bruder Sebald findet man später in Frankfurt am Main, den jüngeren Barthel im Dienste des Münchener Hofes. Jener errichtete, wahrscheinlich im Nothstand der Zeit nach dem Schmalkaldischen Krieg, eine Trinkstube und ist von damaligen Stimmen des Leichtsinns beschuldigt worden, ein Vorwurf, der aber nachweislich wohl nur davon herrührt, daß er ein Wirtsgewerbe neben dem Kunstbetriebe übte und in seinen Blättern mit Vorliebe und großem Geschick das Leben der Bauern und des gemeinen Volks darstellte. Er überlebte weit seinen jüngeren Bruder und beschäftigte sich gerne damit, die Arbeiten desselben zu wiederholen und fortzusetzen. Nach Angabe des zuverlässigen Neudörffer ist er am 22. November 1550 gestorben. Barthel, dessen letzte deutsche Arbeit mit 1536 bezeichnet ist, soll auf einer italienischen Kunstreise, die er im Auftrag und auf Kosten des Herzogs Wilhelm von Bayern unternahm, sein Leben unvermuthet schon i. J. 1540 geendet haben. Unter seinen Gemälden zeichnen sich der Altar zu Meßkirch am Bodensee, von welchem indessen mehrere Bilder der fürstlich Fürstenberg'schen Sammlung in Donaueschingen angehören, und die in dieser Sammlung befindliche Verehrung der heil. Dreieinigkeit, mit der Stifterfamilie von Bubenhoven, aus. An diesen Tafeln tritt unverkennbar der Einfluß der italienischen Renaissance hervor, obwohl, ohne Zweifel aus ebendiesem Grunde, eine im eigentlichen Sinn religiöse Auffassung nicht vorhanden ist. Doch fehlt es nicht an einem ehrwürdig erhabenen oder lieblich milden Ausdruck der biblischen Stoffe. Andere, mehr und minder bedeutende Leistungen enthalten die Gallerieen zu Berlin, München, Stuttgart, Carlsruhe, Donaueschingen, und im Schleißheimer Schlosse sieht man von Barthel Beham eine Reihe von Bildnissen bayerischer Fürsten und Fürstinnen. Von Sebald Beham bewahrt die Aichaffenburg'sche Hofbibliothek das Gebetbuch des Cardinals und Erzbischofs Albrecht von Mainz mit Miniaturen, und im Louvre zu Paris befindet sich die für denselben Kirchenfürsten mit vier Scenen aus der Geschichte des Königes David bemalte Tischplatte, welche von den Franzosen zur Zeit ihrer Herrschaft auf dem linken Rheinufer aus Mainz weggeführt worden ist. Doch zeigt man eine Copie

*) Zwei Maler der deutschen Renaissance. Von Adolf Rosenberg. Mit 25 Holzschnitt-Illustrationen. Leipzig. C. A. Seemann. 1875.

davon in der Kunstkammer des Berliner Museums, woselbst eine ähnliche Tischplatte im Original desselben Meisters mit Bade-, Schifffahrts- und Jagdscenen zu sehen ist. Unter den Kupferstichen der Brüder ist eine große Zahl alt- und neutestamentlicher Gegenstände, mehr jedoch von Sebald als von Barthel. Dazu eine weit größere Menge von mythologischen, historischen und aus dem Volksleben entnommenen Blättern. Sebald hat vornemlich auch durch den Holzschnitt in verschiedenen Druckwerken, die der Verfasser aufführt, die Bibel illustriert. Das Trefflichste sind aber ohne Zweifel die kleinen Stiche aus dem damaligen Leben, Männer, Frauen, Landsknechte, Bauern u. s. w., deren die vorliegende Schrift eine namhafte Auswahl enthält.

Für unsere Leser dürfte von besonderem Interesse der Antheil sein, welchen die Brüder Beham während ihres Aufenthalts in dem frühe von der Reformation ergriffenen Nürnberg an dem revolutionären Wesen und Treiben der Sectirer nahmen. Carlstadt, im September 1524 von der sächsischen Regierung des Landes verwiesen, hatte nun zunächst in der Reichsstadt Rothenburg an der Tauber einen Herd für seine Thätigkeit gefunden. Thomas Münzer war von Alstedt im Weimar'schen, wo man ihn gleichfalls ausgewiesen hatte, in Nürnberg eingekehrt, aber bald entfernt worden. Ein Gleiches geschah mit Meister Heinrich Schwerdtfisch von Mühlhausen, der sich für einen Schüler Münzer's ausgab, im Oktober 1524 nach Nürnberg kam und dort durch Predigten und Druckschriften Aufsehen erregte. Ein fremder Buchführer von Mellerstadt mußte die bei ihm vorgefundenen Exemplare einer heimlich in Nürnberg gedruckten Münzerschen Schrift, doch gegen Entschädigung, herausgeben und die Knechte eines Nürnberger Buchdruckers mußten zur Strafe für solchen in Abwesenheit ihres Herrn vorgenommenen Druck im Thurm sitzen. Der Prediger Martin Reinhard, den der Kurfürst von Jena fortgeschickt hatte, suchte vergeblich nach, sich in Nürnberg niederlassen zu dürfen, und mußte binnen vierundzwanzig Stunden die Stadt verlassen. In dieser Zeit geschah es nun, daß die Brüder Beham und Georg Pencz den Ansichten Carlstadt's und Münzer's beipflichteten und sie zu verbreiten suchten. Denuncirt bei dem Rathe, wurden sie auf dessen Geheiß in eine Untersuchung genommen, deren Protokoll noch vorhanden und auch hier in der ersten Beilage S. 135 ff. abgedruckt worden ist. In diesem Verhör erklärt Sebald Beham, er könne nicht glauben, daß in der Gestalt des Weins und Brods der Leib und das Blut Christi da sei; auch sagen die Prediger selbst, ein Starcker bedürfe nicht des Zeichens zu genießen; weil er denn das Sakrament für ein Zeichen, das Christus gegeben habe, halte, sei ihm von Unnöthen solches zu gebrauchen; bei der Taufe liege am Wasser nichts. — Barthel Beham sagte: er könne nicht glauben, daß in der Gestalt des Weins und Brods der Leichnam und das Blut Christi da sei; auch von der Taufe könne er nichts halten, sondern halte es Alles für bloßen Menschentand. Das habe er aus Grund seines Herzens; könne auch der Schrift nicht glauben. Er habe viel mit Leuten davon geredet und gefragt, auch wohl anderthalb Jahr des Osianders*) Predigt gehört, ihm sei aber nicht genug geschehen. — Am stärksten sind die Antworten, welche Georg Pencz gab: Ob er

*) Andreas, später in Königsberg.

glaube, daß ein Gott sei? ja, er empfinde es zum Theil; ob er aber wisse, was er wahrhaftig für denselben Gott solle halten, wisse er nicht. Was er von Christo halte? er halte von Christo nichts. Ob er dem heiligen Evangelium und Worte Gottes, in der Schrift verfaßt, glaube? könne der Schrift nicht glauben. Was er von der Taufe halte? halte von der Taufe nichts. Ob er eine weltliche Obrigkeit glaube und einen Rath von Nürnberg für seine Herren erkenne über seinen Leib, Gut und was äußerlich ist? wisse von keinem Herrn denn allein von Gott.

Kein Wunder bei der strengen Disciplin damaliger Zeit, daß die christliche Obrigkeit der reformatorisch angehauchten Stadt die zu unheimlichen Grundsätzen hinneigenden Künstler verbannte. In der Darstellung dieses Handels hat der Verfasser wohl nur darin gefehlt, daß er den Angeklagten nur die Opposition gegen die katholische Transsubstantiationslehre zuschreibt, während ihre Aussagen nicht minder auf das lutherische Dogma von der Consubstantiation, von dem gleichzeitigen Empfangen des wirklichen, also unverwandelten Brodes und des wahren Leibes Christi, wie des wirklichen Weins und des wahren Blutes Christi passen.

Im Jahre 1524 erfolgte die Ausweisung von Nürnberg. Gleichwohl scheint nicht nur Georg Pencz, sondern auch der ältere Beham wiederum Erlaubniß zum Aufenthalt in der Vaterstadt erlangt zu haben, da 1526 bei dem Buchdrucker und Briefmaler Hans Wandereisen daselbst ein Buch unter dem Titel erschien: Das Babstum mit seynen gliedern gemalet und beschreyben gebessert und gemechrt. — Schuchardt hat die Holzschnitte der Schule Lukas Kranach's zugewiesen. Rosenberg vindicirt die Zeichnungen dem Sebald Beham. Er nennt die Sammlung ein geistliches Trachtenbuch. Vom Papst und von den Cardinälen bis zu den Ordensrittern und Spitalherren hinab werden die Mitglieder der römischen Hierarchie in Einzelbildnissen vor Augen geführt. Nicht die Bilder, wohl aber die den Bildern beigegebenen, ziemlich rohen Reime haben einen satirischen Charakter und sagen den geistlichen Herren bittere Wahrheiten über ihre nutzlose Existenz, über die sittliche Verworfenheit ihres Standes und ihrer Lebensführung. Auch ein Holzschnitt mit der Disputation zwischen Luther und einem katholischen Priester (Ct?) ist von Sebald ausgegangen. Hinter dem Letzteren stehen Geistliche mit Kelchen und andere Personen, hinter dem Reformator Bauern und Bäuerinnen. Zwischen und über beiden Parteien schwebt Gott der Vater.

Hiermit empfiehlt sich die anziehende Schrift auch den kunstbefreundeten Kennern der Kirchenlehre noch besonders durch Stücke aus der Ketzergeschichte des Zeitalters der Reformation.

G.

Uhland's Denkmal in Tübingen

von Bildhauer Dr. Kieß in Dresden.

— „Doch er stand seitwärts von den Leuten und fühlte den Geschiedenen, sahn ein bleibend Bild, ein lieblich Deuten auf den verschwundenen werthen Mann“ u. — in diesen Worten hat Goethe (vergl. das Gedicht „Gellerts Monu-

ment von Deser“) in aller Kürze das Geheimniß der Kunst angedeutet, die es mit sprödem Marmor und Erz zu thun hat: das lebendig Charakteristische als erstes Ziel im Auge zu behalten, vor Allem „den Kern des Mannes zu erfassen.“ Wenn freilich irgendwo der Plastik eine schwere Aufgabe gestellt war, so war es gewiß bei dem Manne, dessen ganzes Wesen, wie sein Aeußeres bis auf das Gewand hinaus so überaus schlicht war, daß er selbst, wie bekannt, im Leben sein Vergnügen daran hatte, wenn man da und dort ihn eher für alles andere, etwa für einen ehrfamen Handwerksmann, als für den in Nord und Süd berühmten Meister des Lieds gehalten hat. Bildhauer Kieß in Dresden, welchem deßhalb auch die philosophische Facultät der Universität ihr Diplom überreichte, hat in trefflicher Weise die schwere Aufgabe gelöst. Seit dem 14. Juli 1873, als am Tage der Enthüllung des Denkmals, an welchem schon in der Frühe vom Thurme der St. Georgenkirche herab der Lieblingschoral des Dichters „Womit soll ich Dich wohl loben u.“ erklungen war, begrüßt den Wanderer, der die Musenstadt betritt, alsbald das Denkmal, welches, wie auf dessen Rückseite zu lesen, Ludwig Uhland dem Dichter, dem Forscher, dem deutschen Manne das dankbare Vaterland gewidmet hat. Es sei gestattet, als Beschreibung des Denkmals die Worte anzuführen, mit welchen der Festredner, Prof. Dr. Karl Köstlin, die Enthüllung eingeleitet hat. „In schönem Kranz umgeben von den drei Genien, deren Amt er so ruhmvoll führte, Dichtkunst, gelehrte Forschung, Germania mit Wehr und Waffen, fest haltend auf Gesetz und Recht, — sonst jedoch ganz und durchaus so schlicht und einfach ernst, wie er im Leben wirklich war, wird er auch im Bilde vor Euch erscheinen; aber nur um so sprechender und reiner wird er hiedurch dastehen als ein Muster deutscher Tugend, deutscher Wahrhaftigkeit, Rechtlichkeit und Gewissenhaftigkeit. Eines zwar an ihm werdet Ihr nicht sehen, den so gemüthvollen, so freundlich mild erglänzenden Blick, den wir im Leben an ihm sahen; sein Auge ist verloren in's Weite und Ferne, in die hohen Regionen, welche die Heimat des Dichtergeistes sind; aber auch in der dichterischen Verzückung erscheint er als Der, der da weiß, daß Gemüth und Charakter der wahre Werth des Menschen sind; kräftig drückt er die eine Hand an die fühlende Mannesbrust, leise und doch deutlich hebt er die andere zur That, zu Streit und Kampf, so dazu der Ruf erschallen sollte“ —

Es ziemt ja wohl auch dem Christlichen Kunstblatte, des Mannes zu gedenken, in dessen Liedern, wenn sie auch des specifisch-christlichen Gepräges entbehren, doch Stimmen und Töne aus der himmlischen Heimat so hell und vernehmlich anklingen, und dessen Ullme von Hirfau eine unübertroffene Verherrlichung der Reformation ist.

R.

Chronik.

Der Congreß für innere Mission wird in der Mitte der ersten Oktoberwoche dieses Jahres in Dresden zusammentreten. In der Section für religiöse Kunst wird Prälat v. Merz aus Stuttgart einen Vortrag halten. Mit dieser Berathung wird eine durch den Ritter Andread und Pastor Meurer veranstaltete Ausstellung von Werken christlicher Kunst und Kunstgewerbe verbunden sein.

Malerei. Plattner hat den Freskenzyklus, für welchen ihm der Bürgerschaft von Innsbruck Auftrag gab, im neuen dortigen Friedhofe vollendet. Die Gemälde vertheilen sich auf die Vorhalle der Todtenkapelle und die ihr vorliegende Arkade, welche als Begräbnisplatz der Pfarrgeistlichkeit dient. Die Darstellung betrifft das jüngste Gericht und die damit verbundenen Ereignisse. An der Wand, welche von der Thüre der Kapelle durchbrochen wird, sieht man das Gericht, auf den schmalen Seitenflächen der Vorhalle links Henoch, rechts Elias. An der Decke ist eine Gruppe von Engeln, welche sich an das Kreuz schmiegen. Ueber dem rechten Eingangsthor der Arkade zeigt sich der dem Endgericht vorangehende Weltuntergang. Oben der Herr mit der Sichel, dann die Engel, welche Hornschalen ausgießen und Steine herabfallen lassen, unten die apokalyptischen Reiter, Alles niederreitend, niedermähend. Diesem Gemälde gegenüber sieht man das himmlische Jerusalem: auf der Höhe des Berges die h. Dreieinigkeit, vor welcher die Aeltesten ihre Kronen niederlegen; von der einen Seite empfängt Maria, von der andern der Tausender die Seligen. Aus den Gewölbefappen schauen die allegorischen Gestalten der vier letzten Dinge. An der Vorderwand sind in Medaillonform die Gestalten des Gebets, des Almofens (?) und der Messe (?). — Auch Mader, der nummehr für die Pfarrkirche von Zühl beauftragt ist, hat zwei Arkaden mit Fresken geschmückt: mit dem Auserstandenen und Magdalena und mit Christi Himmelfahrt.

Für die Fenstergemälde der Schwyrner Paulskirche hat Professor Stever die Cartons entworfen, welche nummehr durch den talentvollen Glasmaler Willmeister zur Ausführung gelangen. Der Composition liegen die Worte des Evangeliums Lucä 22, 42 und 43 zum Grunde. Auf der linken Halbsseite des einen Bildes gewahrt man den betenden Heiland, auf der rechten die leuchtende Engelsgestalt.

Ritter Montovani und Consoni setzen auf Befehl Pius' IX. ihre Arbeiten an den Loggien des Vaticans fort. Nachdem im ersten Stock die Bilder des Giovanni da Udine durch Montovani ganz übermalt worden, stellte derselbe in eben solcher Weise den von den Zuchari ausgemalten Flügel her und führte gegenüber von den in ihrem Verfall so ehrwürdigen Loggien Raphael's unter Beihilfe Consoni's eine Wiederholung derselben aus. Die Loggia des zweiten Stockes bleibt — Gott sei Dank! — unberührt. Nun wird im dritten Stock an der Loggia der Landkarten durch Montovani gearbeitet; auch wird im Stile des einen restaurirten Flügels nun im ersten Stock noch ein neuer dazu componirt.

Lithographie. Der Maler F. Baugarten in Leipzig hat für Confirmationscheine ein Blatt in Folio gezeichnet, auf welchem in gothischer Umrahmung der segnende Christus vor dem Kreuze steht und zu beiden Seiten Moses mit den Gesezstafeln und Paulus mit Schwert und Bibel, sowie unter ihnen je ein Geistlicher vor dem Altar, der eine den Katechumenen die Hände auflegend, der andere ihnen den Kelch des Sakramentes reichend, stehen. Angemessene Sprüche der h. Schrift und eine Gesangstrophe sind unter jedem dieser Bilder angebracht und unten ist für den Eintrag des Seelsorgers Raum gelassen. Die Auffassung und Anordnung des Ganzen ist ansprechend und würdig. Doch wären wohl die beiden kirchlichen Darstellungen und geistlichen Functionen besser weggeblieben. Die Buchhandlung von Tobias Löffler in Mannheim hat die Ausführung in der Weise übernommen, daß 50 dieser Confirmationscheine mit 50 verschiedenen Bibelsprüchen und Liederversen um 4 Mark, ohne Sprüche und Liederverse um 3½ M. zu haben sind.

Nekrolog. Am 7. April 1874 verschied rasch an einem Choleraanfall der Director der k. bayerischen Kunstakademie, Wilhelm v. Kaulbach. Am 22. Februar hatte man in München sein 25jähriges Dienstjubiläum gefeiert. Für seine Verdigung hat er, ein Protestant, sich den Dienst der Kirche verboten. Unter seinen letzten Werken ist ein nahezu vollendeter Carton der Sündfluth. Auf seinen großen historischen Compositionen im neuen Berliner Museum tritt die religiöse Kunst nur einmal, in dem Auszug der Christen bei der Zerstörung Jerusalems, hervor. Von entchieden polemischer Richtung ist sein Bild des Judenverfolgers Arbuz. Sein Luther auf dem Gemälde des Reformationszeitalters ist durch die Osientation, die er mit dem gewaltigen Emporheben des Bibelbuches treibt, verfehlt.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Das Rietschel-Museum in Dresden.

Wir stiegen im großen Garten vor der Stadt die breiten Treppen des alten im Renaissancestile gebauten Schlosses hinauf. Wie staunten wir, als wir sofort in den ersten großen Saal traten! Ein überwältigender Eindruck erfaßte uns beim Anschauen des Großartigen, was sich hier mit einem Blicke dem Eintretenden bietet. Das Größte, was Rietschel geschaffen, ist hier in Einem Saale geeinigt. Man möchte sagen, es wäre, wenn es der Raum gestattet hätte, zweckmäßiger gewesen, in geschichtlicher Stufenfolge die Werke des Meisters vor Augen zu führen, um so gleichsam geistig mit ihm heranzuwachsen. Allein es hat doch auch etwas für sich, sogleich das Höchste und Vollenendetste zu überschauen, was der Künstler geschaffen. Man erfährt sofort den Geist, der dieses Mannes Kunst durchwehte, und fühlt die Zaubermacht, welche er durch seine Schöpfungen übt. Und in der That, es ist

eine heilige Stille, ich möchte sagen ein Staunen demüthiger Anbetung, welche die Seele erfaßt, denn Gewaltiges umringt uns hier von allen Seiten. Links erblickt der Eintretende die ganze Wormser Gruppe, wie sie dort in der alten Kaiserstadt sich erhebt, in derselben Größe der Figuren, nur hier aus Gyps geformt, und ich möchte sagen, dieses reine Weiß des Gypses bei diesen kolossalen Statuen macht den Anblick fast geisterhaft, und je ungestörter der Beschauer ist und dadurch so ganz dem Eindrücke dieser gewaltigen Figuren sich hingeben kann, desto mehr muthet es ihn an, als lebten alle diese Gestalten auf und predigten ihm hier in stiller Größe von der Herrlichkeit der alten Zeiten.

Mächtig ergreifend ragt Luther inmitten der edlen Gottesstreiter hervor. Es ist entschieden das Gewaltigste, was Rietschel geschaffen hat, und eine wunderbare Fügung Gottes, daß der fromme Mann mit diesem sein tiefes Verständniß für das Reformationswerk beurkundenden Werke seine Erdenarbeit beschließen durfte. Rührend ist es zu lesen, daß er von seinem Krankenzimmer aus sehnsuchtsvoll nach seinem Atelier hinüberblickte und Luther's Kopf ihm hier entgegenragte. Er bildete so den Zielpunkt seiner letzten Gedanken. Welch ein Gewinn, daß ihm dieß vergönnt war, von den vielen Gestalten, die zu diesem gewaltigen Denkmal gehören, die Hauptperson noch selbst zu schaffen. Es mag wohl keine zweite Statue geben, die an edler Majestät, an dem vollendeten Ausdruck gottbegeisterter Glaubensstreue und unbeugsamen Muthes dieser gleicht. Herrlich und schön sind alle die Gestalten, welche den großen Glaubensmann umgeben, aber in Erhabenheit und Gewalt des Ausdruckes kommt doch keine diesem Luther gleich. Seine Schöpfung ist selbst ein Werk des Glaubens, und nur wer so wie Rietschel den Geist der Reformation erfaßte und zugleich mit diesen hohen Gaben ausgerüstet war, konnte eine so gewaltige und doch durch und durch in sich harmonische Gestalt, die nirgends in das Excessive ausschreitet, schaffen. Es bleibt sein Ehrendenkmal für alle Zeiten und zugleich ein schlagender Beweis, daß der evangelische Geist auch in der Kunst Großes zu schaffen vermag.

Es sind im Ganzen 32 Nummern, welche das Museum von den zu diesem großartigsten aller Denkmale gehörigen Stücken besaß. Es erlaubt uns zwar der Raum nicht, sie alle aufzuzählen, aber so viel sei angedeutet, daß man hier die ganze Genefis des Monuments verfolgen kann. Wir finden die verschiedenen Entwürfe von der ersten Skizze an, die Rietschel 1858 fertigte, wo er Luther die Hand auf die eigene Brust legen ließ und die Rechte die Bibel hält und der Professorenrock ihn kleidete, bis zu der letzten, die dann in Worms zur Ausführung kam, wo Luther im Chorrock die rechte Hand bekräftigend auf die Bibel legt.

Die zweite der vorhandenen Skizzen stellt Luther im Augustinergewande dar und zwar der historischen Treue gemäß als jungen Mann. Rietschel hat bekanntlich lange bezüglich des Gewandes, ja der ganzen Darstellung geschwankt. Er war ein Mann der historischen Treue. Das hing mit seinem Wahrheitsfinne zusammen, mit seinem Drängen auf Realität, die jedem falschen Idealismus feind war. Er sagte sich, Luther in Worms dargestellt muß auch ganz und gar der Mann sein, wie er damals lebte und lebte. Als Augustinermönch hat er jenen muthigen Gang unternommen und im Augustinerkleide hat er jenes kühne Wort gesprochen, so soll

er zu Worms auch als Augustiner stehen. Zudem schien ihm die historische Treue den größten Vortheil zu bieten, daß er bei dem jüngeren Manne die feineren Züge des Angesichtes mehr hervorheben konnte, welche später im zunehmenden Mannesalter, wo ihn Kranach malte, dieselben durch die größere Fettigkeit mehr zurücktraten. Dazu störte ihn die Orgelpfeifen-Parallele des lutherischen Chorrockes, während das Mönchsgewand durch den dasselbe festigenden Gurt in reichem, mannichfaltigem Faltenwurf dargestellt werden konnte.

Dennoch müssen wir es als einen glücklichen Entschluß betrachten, daß er im dritten Entwurfe sich für den älteren Luther und den lutherischen Chorrock, also für das Aufgeben jener ängstlichen historischen Treue entschied. Rietschel fühlte mit Recht bald heraus, daß er dem konfessionellen Bewußtsein des deutschen evangelischen Volkes damit einen Anstoß gegeben hätte, das seinen Luther nicht als Mönch kennt und liebt, sondern als den Zerbrecher jener Schranken des Mittelalters, als den großen Lehrer des Evangeliums, der seinem Volke gepredigt hat von der herrlichen Freiheit der Kinder Gottes und der gotterleuchtete Doktor der hl. Schrift war. Er sprach es eben so richtig aus: Nicht bloß eine Episode aus Luther's Leben, nicht ein Theil von ihm, sondern der ganze Mann und sein Wirken soll Ausdruck finden. Nicht Luther und seiner That in Worms soll ein Monument gesetzt werden, sondern Luther und der durch ihn bewirkten Reformation, und weil er in Worms den Grundstein dazu legte.

Als solchen schauen wir ihn nun in der vollendeten Darstellung, hier im Museum und dort in Worms. Wer nach ängstlicher historischer Treue rechten wollte, der müßte freilich sagen: genau so war Luther in keinem Momente seines Lebens. Dort zu Worms war er der abgemagerte, durch harte Seelenkämpfe angegriffene junge Mann; im spätern Leben aber sind diese scharfen Züge nicht mehr so sprechend und ausdrucksvoll hervorgetreten, wie dieses hier geschieht. Aber die Kunst ist nicht sklavisch an die momentane Gestalt eines Menschen gebunden, sie erfasset die Idee des Mannes und vergeistigt, um ihr den vollendeten Ausdruck zu geben, die Züge ihres Helden. Das ist für die Kunst eine Nothwendigkeit, weil dieses arme Erdenleben mit seinen Gebrechen und Uebeln dem Geiste hindernd und beschränkend in seinem Werke der schon diesseitigen Verklärung seines Leibes entgegentritt. Insofern ist die Kunst eine Prophetin, als sie diese Mängel zu ergänzen sucht, indem sie damit eine Zeit weissagt, wo dieses Leibeswesen sich willig fügen wird in die zarte und freie Gestaltung des Geistes. In dieser idealen Hoheit steht Luther vor uns mit diesem männlichen Angesichte, mit diesem Ausdruck voll Kraft und Hoheit, mit diesem erhabenen Stolge, der gleichsam kühn und unerschrocken das brausende Weltmeer dieser Zeit zu seinen Füßen liegen läßt, weil er auf starkem, unbeweglichem Felsen steht, mit diesem begeisterten Blicke zum Himmel, der das herrliche Psalmwort erfüllt: Herr, wenn ich nur Dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erde; mit der geschlossenen, fest auf das Bibelbuch gedrückten Hand, die uns bezeugt: Hier steht es klar und unzweideutig! Meine Seele ist gefangen in Gottes Wort; ich kann nicht anders. So hat Rietschel jenen Tag zu Worms mit Luther's ganzem späteren Leben zu einer festen Einheit zusammengeschlossen. Es ist eine gewaltige Gestalt. Ich muß sagen, ich hätte dem zarten, feinen Künstler, der das

Innige und Zarte vorzugsweise kultivirte, diese Majestät der Conception nicht zugetraut.

Der Besucher des Museums findet auch das erste Projekt der Gesamtdarstellung ohne die Städtebilder und die Zinnenmauer, wo Alles noch auf das Eine Monument zusammengedrängt ist. Die Mitkämpfer der Reformation, die als Gestalten von 8½ Fuß zur Darstellung kommen sollten, stehen hier an den vier Ecken des Postaments auf stark hervorspringenden Sockeln. Die Vorreformatoren sitzen in Nischen auf nur wenig hervortretenden Sockeln. Hätten die Mittel nicht zugereicht, so hätte allerdings das Ganze in dieser Weise ausgeführt werden müssen; aber es wäre freilich Schade gewesen, wenn die Idee Rietschels, die ihm erst später auftauchte, hier einen ganzen Zeugenchor selbständig um den großen Mittelpunkt zu reihen, nicht zur Ausführung gekommen wäre. Das war freilich etwas Neues und erforderte bedeutende Mittel; aber eben die jetzige Großartigkeit des ganzen Werkes beweist, was ausgeführt werden kann, wenn eine ganze Nation zusammengreift und die Werke der Kunst fördert. Nun steht diese Gruppe vor uns wie ein heiliger Hain, in welchem Luther als gewaltige Eiche hoch über die stattlichen Bäume ragt, oder wie ein edler Blumengarten, da die köstlichen Lilien der Frömmigkeit und die Rosen des erhabenen Zeugenmuthes wachsen und mitten darunter die Kaiserkrone ihr stolzes Haupt erhebt.

Wenden wir uns nun auf die linke Seite des Saales, so erblicken wir die Standbilder von Thaer, Lessing, Goethe mit Schiller, Weber und die Brunonia mit ihrem Viergespann. Welch' hohe Aufgabe war doch dem so bescheidenen Künstler in seinem kurzen Erdenwallen gestellt, er ist ja nur 56 Jahre alt geworden, und wie lange Zeit hat es bedurft, bis seine hohe Begabung Beachtung fand. Welcher Anblick eröffnet sich dem Auge, wenn es den ganzen Saal überschaut; es sind die größten Geister des deutschen Volkes, auf der einen Seite die Heroen im Reiche Gottes, auf der andern die Koryphäen im Reiche weltlicher Kultur. Sie stehen mit dem Ausdrucke ihrer vollen Persönlichkeit vor uns, und jeder ist in seiner Art ein Zeuge der herrlichen Mitgift, die Gott dem Menschen gegeben, und aus jedem leuchtet der Gottesstrahl hervor, der in ihn durch die Gnade von oben gesenkt war. Dieser Saal ist eine Perle Dresdens. Die vornehmsten Geister unseres Volkes in solcher individuellen Treue vor sich zu schauen, das ist ein tief ergreifender Eindruck. Es begreift sich aber auch, wie ein solches Leben sich bald verzehren mußte. Jede solche Aufgabe hat ihn ganz und gar beschäftigt. Sie begleitete ihn selbst in die stillen Stunden der Ruhe. Alles, was von dem Darzustellenden geschrieben war, Alles, was von seiner Persönlichkeit, seinem Auftreten, seiner Bezeugung im öffentlichen wie häuslichen Leben bekannt wurde, das sammelte er und verarbeitete es zu einem großen Gesamtbilde, aus dem dann der Meister schöpferisch ein Neues gebär; denn so entschieden auch Rietschel der historischen Wahrheit diene, das Zufällige, Vorübergehende wollte er nie zur Darstellung bringen; er wollte das Bleibende, das durch alles Zeitliche hindurchgeht, zur Anschauung darbieten, den Gedanken Gottes, welchen die darzustellende Persönlichkeit durchzuführen hatte.

Wir sehen das sofort an dem Standbild des National-Ökonomen Thaer, den einst der Berliner Witz, weil er der Schafzucht besondere Aufmerksamkeit zugewendet

hat, Voltaire (Woll-Thaer) bezeichnete. Die Statue Thaer's, ein Bronzeguß, wurde im Jahre 1844 vollendet und in Leipzig aufgestellt. Es war eine schwierige Aufgabe, denn die Gestalt Thaer's war einer monumentalen Darstellung nicht günstig, und doch durfte die Porträt-Ähnlichkeit nicht verlassen werden. Thaer ist als der lehrende Landwirth gefaßt; freilich muß man gestehen, ein Idealisiren dieses Berufes wäre eine Unwahrheit. Er wendet sich ja der vollen Realität, der Wirklichkeit der Erde zu. Darum muß eine solche Gestalt einfach, anspruchslos, gedankenvoll der Erde zugewendet sein, und den Ernst des Nachdenkens zum Ausdruck zu bringen hat der Künstler nicht vergessen. Zwei Skizzen zu dem Entwürfe finden sich vor, in denen sich zeigt, daß hauptsächlich die Gewandung Schwierigkeiten bereitete. Denn nach dem Vorbilde seines Meisters Rauch und nach der allgemeinen Uebung jener Zeit hatte er ihm den Mantel beigegeben, dessen Faltenwurf er in den Skizzen mehr und mehr zur Vollendung durcharbeitete, indem er von tieferer Durchfurchung zu breiteren Flächen überging. Eine spätere Copie der Statue liegt auch vor, wo statt des zu den Füßen ruhenden Widders der Eichenstamm gewählt ist. Der Mantel ist hier noch beibehalten, wobei jedoch der Künstler bestrebt war, ihn nicht bloß als Dekoration anzuwenden, sondern ihn charakteristisch zu verwerthen. Aber schon bei der folgenden Statue hat er ihn verlassen. Es ist das Standbild Lessings, das ebenfalls in Bronzeguß im Jahre 1849 in Braunschweig aufgestellt wurde. Einen Kopf von so geistigem Ausdruck, von so wunderbarem Leben, von solcher Schärfe der Züge, von solcher Feinheit der Durchbildung wird man wohl selten sehen. Es bedurfte nur dieses Kopfes ohne alle Beigabe, um Lessing, den scharfen Denker, den hellen, klaren Geist, den Mann von durchdringendem Scharfblicke zu erkennen. Wir haben im Anblicke dieser herrlichen Gestalt begriffen, warum Ein Jubel durch ganz Deutschland über dieses Monument ging, und wir meinen, man sieht es dieser Gestalt an, daß Rietschel diesmal nicht, wie es sonst bei ihm der Fall war, mit ernster Sorge arbeitete und Mißstimmung über das eigene Werk während der Ausführung fühlte. Diese Gestalt ist gleichsam aus der Freude geboren und erschien uns wie ein Jubelruf aus einem Künstlerherzen, daß ein solcher Geist über diese Erde gewandelt. Dieser Geist hat mit klarem Blicke in die Welt und ihre Dinge geschaut, dieses Auge war von oben her erleuchtet, dieser Blick hat nur die Wahrheit gesucht und sich der Wahrheit gefreut, dieses Auge hat frei und offen Jedem in's Angesicht geblickt, ohne Furcht und Menschenknechtschaft, dieser Mann hat seinen Wandel im Lichte geführt und Nacht und Finsterniß mußten ihm zu Füßen liegen, dieser Mann hat mit fester Energie und zweifelloser Gewißheit seinen Geisteskampf geführt — das war der Eindruck, den wir von diesem Kopfe erhielten. Das ist hier das Große, daß dieser Kopf allein schon so entscheidend auf den Beschauer wirkt und man von ihm so gewaltig angezogen wird. Unwillkürlich drängte es uns, eine Vergleichung mit Luther's Kopf anzustellen. In beiden Köpfen dieselbe Klarheit, dieselbe Bestimmtheit, dieselbe Siegesgewißheit, derselbe Ausdruck männlicher Entschiedenheit, und doch wie so ganz verschieden! Der Reichtum der künstlerischen Anschauung tritt hier offen zu Tage.

Es war eine wichtige Frage, die sich bei der Modellirung dieser Figur zur Entscheidung drängte; es handelte sich darum, ob der antike Mantel verlassen werden

dürfe und das moderne Gewand künstlerisch zur Anwendung kommen könne. Rietschel hat diese Frage in seinem Lessing zur Entscheidung gebracht. Sein Wort bleibe unvergessen: „Ich will ihn ohne Mantel machen. Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen.“ Die größte Schwierigkeit bei dem neueren Costüme war, den Füßen eine schöne Beigabe zu verleihen, damit sie nicht neben der Wucht des übrigen Körpers allzu dünn erscheinen. Rietschel wählte in seiner Skizze dazu den Eichenstamm als Symbol des deutschen Mannes, am Monumente den Säulenstumpf, auf dem die linke Hand ruht. So steht er nun vor uns mit den kurzen, gefalteten Hosen, den nobeln Strümpfen und Schnallschuhen, dem prachtvoll ansitzenden Rocke im Geschmacke jener Zeit, in welchem der Körper sich ungezwungen zu bewegen scheint, mit der stattlichen Weste, die bis in das Kleinste prächtig entworfen ist. Auch der Rücken ist mit aller Sorgfalt behandelt und so eine Eigenthümlichkeit Rietschel's auch hier zur Geltung gebracht, daß Alles bis auf das Einzelste sorgfältig ausgearbeitet und des Künstlers Hand auch im Geringsten sichtbar sein sollte.

Die vorhandenen Skizzen aus dem Jahre 1848 zeigen uns, wie er den Dichter zuerst mit eingestemmtem Arme, dann mit der Hand an der Brust erfaßte, die bezeugen sollte, daß ihm sein Zeugniß aus ganzem, vollem Herzen kam; in der dritten Skizze erhielt der Körper mehr Fühlung nach dem Eichenstamme, auf welchem die linke Hand, die ein Heft hält, ruht. Es war das sturmbewegte Jahr 1848, in welchem er seinen Lessing schuf. Ich meine, man fühlt es dem Monumente an, daß der Künstler aller Lüge und allen Mächten der Finsterniß gegenüber, die damals wütheten, hier den stillen Zauber des klaren, reinen Gotteslichtes verkörpern wollte. „Bin ich mit Lessing zusammen,“ schrieb er damals, „vergeße ich alle Aufregung.“

Dieses Standbild hatte seinen Ruhm begründet und so wurde ihm die höchste Aufgabe übertragen, welche die deutsche Kulturwelt bietet. Als er im Frühjahr 1852 auf der Rückkehr aus Italien die deutsche Erde wieder betrat, kam ihm die Nachricht zu, der Erbgroßherzog von Weimar habe ihn dazu erkoren, die Ehrenstatuen unserer beiden großen Dichter zu fertigen. Das war nun freilich eine Riesenaufgabe. Ihre herrliche Vollendung steht uns hier vor Augen. Es ist sein vollendetstes Gebilde auf diesem Gebiete. Daß Rietschel für das Dichterpaa'r wie für den Kirchenhelden ein offenes Auge und liebendes Herz hatte, daß er auf beiden Gebieten zugleich so Großes geschaffen hat, das bezeichnet ihn so recht als evangelischen Künstler. Denn das Evangelium öffnet die Augen nicht blos für die Schätze und Tiefen der göttlichen Geheimnisse, sondern auch für die reiche Mannigfaltigkeit und Herrlichkeit der natürlichen Gaben. In dieser Beziehung ist Rietschel ein rechter Lutheraner gewesen, so ganz im Geiste unseres Reformators.

Das Unternehmen war anfangs Rauch in Berlin übertragen worden. Rauch drang auf antikes Costüm. König Ludwig von Bayern, der das Metall von Navarin-Kanonen im Werthe von 7000 fl. hiezu versprochen hatte, erklärte sich gegen diese Maskerade und verlangte das Zeitcostüm. So wurde der Auftrag an Rietschel übergeben. Rauch's Skizze wird im Schillerhause zu Weimar bewahrt, die beiden Dichter sind in der Tunica, mit Mantel und Sandalen dargestellt. Rietschel hin-

gegen ging bereitwillig auf den Gedanken des Königs ein. Er schreibt: Ich habe selbst das moderne Costüm als nothwendig angesehen. Die Schwierigkeit bestand indeß darin, ob sich auch das Dichterpaar in der modernen Gewandung künstlerisch schön darstellen ließe: es war ja dieß ein ganz neuer Gedanke und erst die Ausführung mußte erweisen, ob er praktisch durchführbar sei. Ende des Jahres 1852 hatte Rietschel den Entwurf hergestellt. Das Museum bewahrt die drei Skizzen; die erste leidet noch an unschöner Höhlung der Füße; in der zweiten war dieß gebessert; die dritte gab dem Schiller eine natürlichere Haltung, indem er nun auf dem rechten Fuße ruht, wodurch die linke Seite belebter wird. Der Laie vermag die geistige Arbeit nicht zu fassen, durch welche sich der Künstler durchzuringen hatte; dieser mußte sein Auge zwischenhinein wieder erfrischen, um den richtigen Blick zu erhalten. Man vergesse nicht, was er selbst schreibt: „Sollte ich Ihnen erzählen meine Noth und Kämpfe und Anstrengung, so würde ich Ihre Hand öfters nach den Haaren fahren sehen.“ Wie viel schwieriger war doch die Aufgabe, als sie ihm bei Lessing entgegengetreten war. Er fühlte es tief im Herzen, daß es eine ungeheure Arbeit sei, dem deutschen Volke seine Dichterheroen so vor Augen zu stellen, wie sie im Herzen dieses Volkes lebten, und zugleich ihnen das Ideal deutscher Poesie, wie es in den beiden Männern gleichsam nach seiner männlichen und weiblichen Seite aus einander getreten war, zu würdiger Verleiblichung zu bringen. Drei volle Jahre hat Rietschel daran gearbeitet. Nach der Vollendung schreibt er: „Meine Dichtergruppe ist fertig, ich bin aber auch mit meinen Kräften zu Ende.“ Das wollen wir dem edeln Manne nicht vergessen; er hat sein ganzes Sein in dieselbe niedergelegt, er hat seine Manneskraft daran verzehrt, und als Lohn dafür fielen auf das Jahr 1800 Thaler.

Doch der schönste Lohn war ihm der freudige Jubel, mit welchem die vollendete Gruppe begrüßt wurde. Die ganze Künstlerwelt war darin einig, daß dieses Werk einen bedeutsamen Fortschritt in der Plastik bezeichne. König Ludwig, der begeisterte Verehrer Schillers, rief tief bewegt: „Das ist mein Schiller!“ Vor Allem aber war der Tag der Enthüllung, der 4. September 1857, für den edeln und materiell so wenig belohnten Künstler ein Tag des reinsten und seligsten Lohnes. Ein unendlicher Jubel erscholl, als die herrlichen Gestalten aus ihrer Verhüllung hervortraten und zum ersten Male sie die Sonne beschien. Das war vielleicht der Höhepunkt seines Lebens, als der Dank seines Volkes ihm zujauchzte. Er stand da, heißt es, und hielt beide Hände auf der Brust. Ein neues Lied des Lobes seines Gottes war ihm sicher in jenem Augenblicke in's Herz gegeben. Und diese Freude ward vollendet, als der kunstliebende Fürst ihn zu sich vor allem Volke berief und ihm freudig bewegt die Hand drückte.

Es ist ein erhabenes Menschenpaar, das hier vor unsern Augen hingezaubert ist. Es war ein außerordentlicher Abschnitt der Weltgeschichte, als Gott der Herr zwei solcher Geister auf den Schauplatz der Welt stellte, die so grundverschieden in ihrem Wesen, doch so einig nach dem gleichen Ziele rangen, so neidlos neben einander standen, ja noch mehr, so aufrichtig und herzlich sich gegenseitig ehrten und liebten. Das ist es, was uns der Künstler hier zur Darstellung gebracht hat. Man sehe diesen Goethekopf an. Wie klar und bestimmt schaut er in die Welt der Wirklichkeit

hinein, welch' ein Bewußtsein seines hohen Berufes spricht sich in diesem Angesichte aus; wie königlich gewaltig ist diese Stirne, als hätte Zeus der Olympier sich in ihm verkörpert; welch' eine Majestät und Ruhe wohnt in diesem Manne, welch' eine feine Klugheit liest man auf diesen fein geschnittenen Lippen, welch' ein Adel ruht in dieser ganzen Gestalt. Es ist die Lebensfreudigkeit und Lebensbefriedigung, was uns hier jeder Zug verkündigt. Und Schiller's Kopf, er verkündet uns den idealen Menschen, den stürmisch vordrängenden Jüngling, den nimmer rastenden Geist. Dieses Auge ist ein Adler, der kühn emporfliegt zu ungemessenen Regionen; dieser Blick zeigt, daß seine Schwingen durch nichts gebrochen werden. Die Welt der Wirklichkeit überfliegt er, sein Sinn steht nach höheren Welten, das Diesseits kann ihn in keiner Gestalt befriedigen. Gefunden hat er des Lebens Frieden noch nicht, die Harmonie des Daseins ist ihm noch nicht erschlossen, sein Grundzug ist Sehnsucht, aber ein reiner Sinn wohnt dieser edeln Gestalt inne. Ich möchte sagen, es muthet uns bei diesem Jünglinge der Gedanke an, die Wahrheit hat er hienieden noch nicht gefunden, aber so feurig ist sein Sehnen nach Wahrheit, so gewaltig sein Aufwärtsstreben, daß es doch die Verheißung in sich trägt: Er wird die Wahrheit finden. Goethe hält den Lorbeerkrantz fest, den Kranz des Ruhms und der Unsterblichkeit, der ihm wie vielleicht keinem zweiten Heros seiner Nation zu Theil geworden, Schiller greift nach ihm; es ist auch hier das Streben, dort der ruhige Besitz gezeichnet. Er gebührt den Beiden, nur daß der Eine ihn weniger genossen. Dem Einen war die Unruhe und Sorge des Lebens zu Theil, dem Andern der ruhige Genuß und der feine Geschmack im Genießen, aber Beide leben im Herzen ihres Volkes; sie sind ihm unzertrennlich in seinem Gedächtnisse, wie sie hier in schöner Eintracht zusammenstehen und neidlos sich den Kranz des Ruhmes gönnen. Es ist ein schöner Augenblick des Lebens, dieses edle Menschenpaar hier in seiner Hoheit und seiner innigen Verbindung zu schauen. Still und schweigsam in diesem Tempel der Kunst reden sie eine gewaltige Sprache zu den fühlenden Herzen.

Das nächste größere Werk, welches der Künstler schuf, und dessen Gypsabguß uns dieser Saal zeigt, ist die Quadriga der Brunonia. Schon 1855 hatte er den Auftrag erhalten, eine Quadriga für das Braunschweiger Schloß zu modelliren, das dann in Bronze gegossen werden sollte, um auf der Plattform der Mitte aufgestellt zu werden; später entschloß man sich, zur Verminderung des Gewichtes dasselbe in Kupfer treiben zu lassen. Das Modell, das Rietschel im April 1856 formte, ist im Museum zu Braunschweig aufgestellt, im Dresdner Museum befindet sich das Skizzenmodell, das er im Jahre 1857 fertigte. Es stellt Brunonia, welche die Stadt Braunschweig repräsentirt, stehend dar, den Mantel über die Brust geschlagen, was er hernach bei der Ausführung änderte, da hiedurch die Zügelführung beeinträchtigt war. Erst im Jahre 1860 hat er die Brunonia vollendet. Es ist eine edle Frauengestalt voll Würde und Hoheit, die Mauerkrone ziert das Haupt, der Mantel wallt nach hinten, die eine Hand hält eine Standarte, die andere führt die Zügel, so leicht, daß man sieht, die stattlichen Rosse gehorchen willig der verständigen Lenkerin. Die Pferde zeichnen sich durch ihre graziose, leichte Bewegung aus, die zarte Durcharbeitung bis auf das feinste Detail beweist das gründliche Studium des Körperbaues des Pferdes. Sie sind untadelig und die schönste Mannichfaltigkeit und

Harmonie bezeichnet ihre Bewegungen. Nichts Wildes, Gewaltiges ist in dieser Gruppe, eine leichte Grazie ist über das Ganze hingebreitet. Das Werk erscheint wie ein anmuthiges Idyll nach der ernsten, Geist und Gemüth in höchstem Maße erschöpfenden Arbeit der Dichtergruppe.

Wir haben schließlich noch aus diesem Saale das Standbild Carl Maria v. Weber's zu verzeichnen. Dasselbe ist in Bronzeßuß ausgeführt und auf dem Theaterplatz zu Dresden aufgestellt worden, und zwar im Herbst des Jahres 1860, als Rietschel bereits krank darniederlag. Auch diese Statue hätte bald das gleiche Loos, wie die Brunonia gefunden, welche beim Brande des Herzoglichen Schlosses in des Feuers Gluthen versank, jedoch in verjüngter Gestalt gleich einem Phönix wieder erstand. Als das Hoftheater zu Dresden niederbrannte, stand es in Gefahr; man hat es indessen bis zur Vollendung des neuen Baues in die Nähe des Museums gerückt, wo jetzt zumeist spielende Kinder am Fuße des großen Musikers sitzen. Schon im Jahre 1844 hatte sich ein Comité zur Errichtung eines Monuments gebildet, erst im Jahr 1851 hatte es die Mittel zusammengebracht, um seinen Gedanken auszuführen. Das Museum besitzt drei Skizzen zu dieser Statue, die erste aus dem Jahre 1853, in der er den Ruhmeskranz dem Meister zu Füßen legte, die zweite und dritte aus dem Jahre 1857, wo eine weibliche Figur den Pultträger bildet.

Rietschel beschloß bei dieser Statue zum Mantel zurückzugreifen, da er es mit einem ungünstigen Körperbau zu thun hatte. Weber hatte nämlich herabhängende Schultern und nach außen gebogene Beine; er that unserer Ansicht nach daran Recht, denn das Interesse der Schönheit steht höher als die Forderung der Wirklichkeit, die ja in höchst seltenen Fällen der idealen Seite des Menschen entspricht. Hingegen in der Gestaltung des Kopfes konnte er die volle Porträtähnlichkeit bewahren, denn Weber's Antlitz verrieth den feinen, zarten, hoch begabten Geist. In der geistigen Durcharbeitung der Köpfe besaß aber Rietschel ungemeines Geschick und ein höchst feines Gefühl für die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Individuen, wie die vielen Büsten beweisen, welche wir im Museum aufgestellt finden. So sehen wir denn auch hier unendlich viel in diesem feinen Kopfe zum Ausdruck gebracht. Derselbe ist etwas nach rechts geneigt. Es ist die Stellung des Horchenden, und eben diese Situation zu vollem Ausdrucke zu bringen hat Rietschel trefflich verstanden, wie wir in seiner Darstellung der Macht der Musik, die ebenfalls im Museum sich findet, in ergreifender Weise dargelegt finden. Der feine Sinn des Künstlers hat die musikalische Begabung in ächt religiöser Weise als ein Geschenk von oben betrachtet. Der Componist vernimmt die wunderbare Musik einer höheren Geisterwelt; ihm ist das Ohr aufgethan für jene höheren Weisen. Er lauscht ihnen mit gänzlicher Hingabe des Herzens, er ist nur Ohr für diese erhabenen Töne. Alle Züge des Antlitzes, ich möchte sagen, alle Nerven und Muskeln müssen sich dem Ohre zu Dienste stellen, und selige Freude über diese unvergleichliche Musik erfüllt das Herz. Das bezeugt die Oeffnung des Mundes, das bekundet der Blick, der nach oben eilt. Aber nicht in bloße Passivität, in die quietistische Behaglichkeit des Genießens versinkt dieser Geist. Er ist nur der fruchtbare Paradiesesgarten, der die Lebensströme in sich aufnimmt, um den reichen Blumenstolz aus seinem Mutterchooße

zu erzeugen. Darum hebt sich die feine Hand empor, um gleichsam dem Takte jener himmlischen Melodien zu folgen und sie der Welt kund zu geben. Darum steht zur linken Seite das Notenpult, von einer Caryatide gehalten, und auf ihm liegt die Partitur aufgeschlagen, und am Fuße des Pultes sind seine wichtigsten Schöpfungen bezeichnet, um so kund zu geben: was dieser Meister aus höheren Welten erlauscht hat, das hat er seiner Zeit auch erschlossen und ist so einer der großen Mittler geworden, welche die ewige Welt mit dieser Zeitlichkeit verknüpfen. Zugleich suchte Rietschel anzudeuten, daß Weber der Componist einer heiteren frohen Musik war und daß er Pracht und Glanz in seinen Schöpfungen liebte; daher trägt er in der Rechten einen blühenden Strauß von Rosen und Eichenlaub, und das ihm zur Seite stehende Pult ist im reichsten Renaissancestile gearbeitet. Der Mantel aber wällt in wunderbar schönen Linien bis zum Boden nieder und wird von der Rechten gehalten. Es ist, als ob auch er die himmlische Musik vernommen hätte und dadurch in sanfter Bewegung gekommen wäre, welche die Harmonie der Engelstöne in der äußerlichsten Leiblichkeit nach sich ausschwingen ließe. Das Zarte, Feine und Milde hat Rietschel mit tiefster Rachempfindung zum Ausdruck gebracht. Er kommt mir darin vor als ein selbst Lauschender, der, ehe er an die Vollendung seiner Standbilder ging, zuvor auf die Lebenstöne horchte, die jene Seele von sich aushauchte, und hier auch noch die leisesten und sanftesten Töne verstand und sie mit ganz besonderer Liebe wiedergab.

(Fortsetzung folgt.)

Schleiermacher's Standbild in Hamburg.

Die neue Hamburger St. Nicolaiskirche, in gothischem Stile nach den Plänen des englischen Architekten Gilbert Scott erbaut, hat unter Anderem einen reichen Schmuck in Statuen aus der Kirchengeschichte bis herab auf das jetzige Jahrhundert erhalten. Diese Statuen sind nach einer genauen Ordnung auf die verschiedenen Parteen des großartigen Bauwerks vertheilt. Auf der Westseite befinden sich die Apostel, Evangelisten und Märtyrer. Auf der Nordseite des Langschiffes Fürsten und Beschützer des Evangeliums und der Stadt. Auf der Südseite des Langschiffes Künstler und Dichter. Am südlichen Kreuzschiff die Reformatoren. Am nördlichen Kreuzschiff: Spätere Theologen, Erfinder und Gelehrte. Am Chore: Kirchenväter und Vorreformatoren. Die bis jetzt zur Ausführung gelangten Standbilder wurden von Privatpersonen oder Vereinen geschenkt.

Einen namhaften Antheil an der Herstellung dieser Statuen hat der im Jahr 1837 in Köln geborene Bildhauer Fritz Reuber. Derselbe hat seine Vorbildung in der Vaterstadt empfangen, sich dann in Wien und Berlin weiter vervollkommenet und seit 1863 in Hamburg vorzugsweise für die Ausschmückung der Scott'schen Kirche gearbeitet. Außer vier kolossalen Engeln am Thurm hat er gleichfalls über Lebensgröße in Stein die Apostel im Chor und folgende Standbilder gemeißelt: Constantin d. Gr., Friedrich Barbarossa, Bernward von Hildesheim, Erwin von



Steinbach, Guttenberg, Luthier, Melancthon, Peter Vischer, Paul Gerhard, Gustav Adolf, Schuppius, Händel, Sebastian Bach, Schleiermacher und Neander.

Ueber die beiden letzten Männer, welche unsrer Zeit noch angehörten, hat der Meister selbst auf unsere Bitte, deren Abbildung für das Christliche Kunstblatt zu verstatten, Folgendes in einem Schreiben vom 10. Juli v. J. geäußert:

„Die Stifter des Schleiermacher'schen Standbildes, an deren Spitze mein Freund, Herr Hauptpastor Dr. Hirsche, stand, machten die realistische Auffassung zur Bedingung und ich sah mich wohl oder übel in der Lage, ganz gegen meine Ueberzeugung die Mißgestalt des Rückens und deren Rückwirkung auf Brust, Hals und Schultern, anzudeuten. Da eine rohe Neußerlichkeit mir für die Charakteristik Schleiermacher's nicht wesentlich, ich auch mit der Statue nicht in zu großem Gegensatz zu dem streng stilisirten gothischen Baldachin treten durfte, so habe ich das körperliche Gebrechen möglichst aus der Vorderansicht in den Hintergrund (des Baldachins) gedrängt, durch Kopf, Hände und Geberden aber die Bedeutung des Mannes zu geben gesucht.

„Neander, ebenfalls physisch wenig ausgezeichnet, gewährte gerade durch seinen Fehler der Darstellung einen günstigen Moment für die künstlerische Verwerthung. Der bedeutende scharf ausgeprägte plastische Kopf im Gegensatz zu der kranken eingesunkenen Brust gab ein gutes Bild von dem Triumphe des Glaubens und des Geistes über die Materie. Zu meinem Bedauern besitze ich von dieser Statue weder Zeichnung noch Photographie und bin auch nicht im Stande, eine solche anzuschaffen; denn das Modell ging über den Ocean und dem Standbild ist mit dem photographischen Apparat nicht beizukommen. Die Figur ist im Costüme der dreißiger Jahre und in schlichter Stellung, etwas gebückt, der Kopf redend und aufrecht; in der Linken ein geschlossenes Buch, der rechte Arm ein wenig nach vorwärts bewegt mit erklärender Handgeste. Herr Oberalter Söhle, ein Verwandter Neander's, schenkte der Kirche das Standbild. Herr Söhle hat mich während der Arbeit durch Mittheilung charakteristischer Einzelheiten und Originalhandzeichnungen in meiner Thätigkeit gefördert, und meine Arbeit hatte das Glück, sowohl ihm als einigen Schülern Neander's zu gefallen.“

Indem wir aufrichtig bedauern, einer Nachbildung der Statue Neander's nicht theilhaftig werden zu können, freuen wir uns um so mehr, daß der Künstler uns eine Photographie nach dem Standbilde Schleiermacher's abgelassen hat. Auch wir wären nicht unzufrieden, wenn die schiefe Haltung der Schultern und ihr Einfluß auf die übrige Gestalt hätte vermieden werden dürfen. Aber auch die realistische Treue ist, wenn gleich weniger dem kunstgeübten Auge, als dem Sinne dankbarer Erinnerung des Schülers, welcher diese Zeilen niederschreibt, willkommen. Jedenfalls hat sich der Bildhauer die unübertreffliche Büste, welche Christian Rauch wenige Jahre vor dem Tode Schleiermacher's modellirte, in lebendiger Aneignung zu Gute kommen lassen. Und so hoffen wir, daß Viele sich an seinem Bilde des großen Theologen erfreuen werden.

Hase's Kirchenbauten.

Es liegen vor uns sechs Hefte autographirter Zeichnungen in einer Sammlung *) von kirchlichen und andren Bauwerken des Bauraths Hase zu Hannover, der, an der Spitze der Bauhule des dortigen Polytechnikums stehend, jüngst die Jubelfeier seines 25jährigen Lehramts unter dankbaren Schülern und Verehrern begangen hat. Außer den Grund- und Aufrissen des Gymnasium Andreanum zu Hildesheim und zweier gleichfalls im mittelalterlichen Baustile zur Ausführung gebrachten Privatlandhäuser sind uns hier drei ansehnliche Kirchenbauten des Meisters der Gothik, die Kirche von Altenhagen-Hagenburg an der Straße von Wunstorf nach Bad Rehburg, die Stiftskirche zu Ilfeld am Harz und die Kirche des Städtchens Markoldendorf in der Nähe von Einbeck, überdem die neue Kanzel der Münsterkirche von Hameln, auch Altar und Kanzel der Kirche von Ilfeld dargeboten. Die Kirche von Altenhagen-Hagenburg ist sammt ihrem Thurm ganz in Backsteinrohbau ausgeführt. Nur zu den Treppenstufen und dem Sockel ist Sandstein verwendet. Sämmtliche Schrägen (Wasserschläge) und Giebelabdeckungen, auch die Mauer- und Strebepfeilerecken, sowie der massiv gebaute Thurmhelm sind aus Glasursteinen der im Orte befindlichen Ziegelei hergestellt. Ebenso sind Kanzel und Altar aus besonders geformten Backsteinen und Terracotten gefertigt, welche die Willmer'sche Ziegelfabrik in Hannover geliefert hat. Bei den vorhandenen beschränkten Mitteln war es unumgänglich, auf die Anlage von Emporen Bedacht zu nehmen. Diese befinden sich an den beiden Langseiten bis zu den Kreuzschiffen hin und an der westlichen Seite vor dem hier stehenden Thurm. Unter den Emporen sind Kreuzgewölbe und auch die Emporenbrüstung ist aus Backstein construiert. Die Kirchenfenster reichen nur bis an die Empore und der Raum unter der Empore wird durch besondere Fenster beleuchtet. Die Kreuzgewölbe sind mit Kalkmilch in einem warmen gelbgrauen Tone gestrichen, während Pfeiler, Gurten, Rippen, Emporenbrüstung, Fenster- und Thüreinfassungen die reine Farbe des Backsteins zeigen. Die Kreuzflügel sind polygonal abgeschlossen, so daß der Blick auf Altar und Kanzel nirgends behindert wird. An die Kreuzflügel schließen sich zwei Kapellen an, deren südliche zur Sakristei dient, die nördliche den Kirchenstuhl der Familie des Patrons enthält. Die Chorfenster haben einfache Glasmalerei. 480 Sitze sind in den Schiffen, 180 auf den Emporen angebracht. Die akustischen Verhältnisse haben sich als sehr günstig erwiesen. Der Bauaufwand hat, Glocken und Orgel ausgenommen, die Summe von 23,800 Thalern erfordert. — Die beiden anderen Kirchen haben je nur eine westliche Orgelempore und sind aus Stein erbaut, die Ilfelder Stiftskirche aus dem, im Thal der Behra befindlichen Porphyr in quaderartigem Bruchsteinmauerwerk, die Markoldendorfer Kirche aus hellgrauem Sandstein, der theils aus den Brüchen bei Lauenberg theils vom Speerberge hinter Dassel kommt. Doch hat man in Ilfeld zu Söhlbänken, Abdeckungen, Hauptgesims, Wasserspeiern u. dgl. den in gleicher Tiefe des Farbentons bei Rüger vorkommenden Dolomit neben dem genannten Porphyr verwendet. Die Gewölbe sind auch hier aus Backstein hergestellt und in

*) Hannover. Verlag von Schmorl und von Seefeld. Groß-Folio.

gleicher Art wie in Hagenburg verputzt mit Freilegung der Gurten, Rippen u. s. w. Auch die innere Mauerwand ist gestrichen. Die nordöstliche Apsis in Iffeld wird von den Lehrern des dortigen Pädagogiums, die südwestliche von den Angehörigen der Pastorei benützt. Auch in diesen beiden Kirchen, von welchen die eine mehr ein gestrecktes, die andere ein kürzeres Oblongum des Schiffrumes bildet, wird die Akustik gerühmt. In Iffeld ist für 500, in Markoldendorf für 600 Sitzende Raum. Die Kosten belaufen sich dort auf 29,000, hier auf 24,000 Thlr. Alle diese Kirchen stellen sich auch als vorbildlich für die Sichtbarkeit von Altar und Kanzel aus den sämtlichen Kirchenplätzen dar.

Von besonderem Werthe erscheint, daß zwei Stücke aus der alten abgebrochenen Iffelder Stiftskirche, ein hölzerner Crucifixus und ein Theil von den Schnitzereien des Chorgestühls aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts erhalten und für den neuen Altar und die Stühle der nordöstlichen Apsis verwendet worden sind. Eigentümlich ist auch die Aufnahme der vier alttestamentlichen Typen des neutestamentlichen Ver söhnungsopfers, Abel, Aaron, Melchisedek und Isaaß, an zweien der veröffentlichten Altarentwürfe.

Hans Sachs und Albrecht Dürer.

Lebensbilder aus Nürnberg.

Zu Leipzig sind in der Buchhandlung des Vereinshauses, deren Verlag sich vorzugsweise den Werken und Anstalten der inneren Mission widmet, zwei Vorträge unter vorstehender Aufschrift veröffentlicht worden. Der eine, über den Meistersänger, ist von dem Pastor Ahlfeld zu St. Nikolai, der andere, über den großen Maler, von dem Domherrn und Professor Luthardt in Leipzig gehalten worden. Beide sind für einen weiten Kreis von Zuhörern und Lesern berechnet, und entsprechen, vornemlich durch seine schlichte Popularität derjenige, welcher den Hans Sachs behandelt, ihrem gemeinnützigen Zwecke. Indessen ist auch das Lebensbild Dürer's in ansprechendem Tone entworfen und sind die interessanten Schriftstücke, die man von der Hand des Meisters besitzt, wie seine Briefe an Willibald Pirckheimer, zumal seine Aufzeichnungen von der i. J. 1506 nach Oberitalien, vornemlich Venedig unternommenen Reise, sein niederländisches Tagebuch aus den Jahren 1520 und 1521 zweckmäßig benützt. Hierzu dient bei Dürer in erwünschtem Maße die von Moriz Thausing veranstaltete Sammlung*), obschon wir alle, welche mit der Bibelübersetzung Luther's umzugehen pflegen, der Uebersetzung der Sprache des sechzehnten in die des neunzehnten Jahrhunderts nicht bedürfen. Von besonderem Interesse ist bei Sachs und Dürer ihr Verhältniß zur Reformation und namentlich zu Luther selbst. Man sieht mit Bewunderung, wie diese beiden, in der christlichen Frömmigkeit deutscher Bürgerfamilien aufgezogenen Männer von dem sittlichen Ernst, von der evangelischen Tiefe

*) Wien, 1872, als dritter Theil der Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, von H. Cittelberger von Edelsberg.

und Innigkeit der geistigen Bewegung ihrer Tage ergriffen werden und jeder in seinem Theile dem neuen Aufschwung der christlichen Erkenntniß und des kirchlichen Gemeinwesens dienen, der eine zuvörderst durch seine Wittenbergische Nachtigall, der andere durch die unter dem Namen der vier Temperamente berühmt gewordenen Bildnisse von Evangelisten und Aposteln, die er auf zwei großen Tafeln hergestellt und seiner Vaterstadt Nürnberg zum Geschenke gemacht hat. Es wäre wohl zu wünschen, daß der Inhalt dieser beiden Vorträge durch ein drittes vergleichendes Lebensbild sich zusammenschlüsse, in welchem die beiden hervorragenden Männer jener Epoche und die beiden Künste, welche durch sie in unsrer Nation und für die Culturgeschichte vertreten sind, der Volksgefang und die von den vervielfältigenden Künsten des Kupferstichs und des Holzschnitts begleitete Malerei sich zu einander und zu der großen Entwicklung des nationalen und religiösen Lebens ihrer Zeit verhalten. Dieß muß von beiden Seiten um so mehr immer wieder geltend gemacht werden, als man sich im ultramontanen Lager noch stets anstrengt, die Hinnneigung Dürers zu dem Reformator und seinem Werk als eine oberflächliche und flüchtige Erregung darzustellen, die sich wieder verlaufen habe, so daß er im Glauben der päpstlichen Kirche gestorben sei. Mit Vergleichen haben sich noch jüngst aus Veranlassung des Thausing'schen Unternehmens die Münchener historisch-politischen Blätter ausgelassen. Es ist das aber eben so unverantwortlich, wie der Eifer, mit welchem der Franzose Rio, immerhin sonst der achtungswertheste unter den Anhängern der Gesellschaft Jesu, den Beweis zu führen suchte, daß Shakespeare ein guter Katholik gewesen sei. Hält man sich gerade die Erscheinung Dürer's und seiner Zeitgenossen in Nürnberg vor Augen, so tritt uns seine gleichmäßige und immer würdige Haltung gegenüber dem schwankenden, und unter dem weiblichen Einflusse seiner altgläubigen Schwestern immer mehr aus der ruhigen Unbefangenheit wahrer Bildung herausgedrängten Humanisten Pirckheimer um so wohlthuernder entgegen. Wir empfehlen die vorliegende ungemein wohlfeile Volkschrift (zu 1 Mark) für weite Verbreitung in Schule und Haus.

Chronik.

Nekrolog. In Dresden starb am 10. März 1874 nach längeren Leiden der Maler Karl Wilhelm Schurig, Professor an der kgl. sächs. Kunstakademie. Er war am 7. Dec. 1818 in Leipzig geboren und ein Schüler Bendemanns. Man besitzt von ihm zwei größere Arbeiten, ein Altargemälde für die Kirche zu Jppendorf, die Auferstehung Christi darstellend, und ein Bild, welches eine Scene aus der Judenverfolgung zu Speyer in der Zeit des ersten Kreuzzugs behandelt. Letzteres ist der Abtheilung sächsischer Künstler in der Dresdener Gemälde-Gallerie einverleibt.

Am 20. April 1874 erlag nach fünftägigem Aufenthalt in Cannstatt, wo er Heilung gesucht hatte, der Bildhauer, Professor Gustav Bläser von Berlin, einer Lungenentzündung. Sohn eines Kölner Kaufherrn, am 9. Mai 1813 in Düsseldorf geboren, in Köln und Mainz für die Plastik gebildet, später Rauch's Schüler, hat er eine der acht marmornen Schloßbrückengruppen für Berlin, und eine solche, die unter die schönsten gerechnet wird, ferner die Kolossalstatue des Matthäus für die Kirche zu Helsingfors in Finnland, diejenige des Propheten Daniel

für die Schloßkuppel in Berlin, die Statuen des Jeremias und Daniel, sowie Karls d. Gr. für die Friedenskirche zu Potsdam gefertigt. Unter seinen zahlreichen Büsten ragt jene des deutschen Kaisers Wilhelm hervor.

Am 19. April 1874 starb in London der durch sein Werk über die Alhambra berühmte Architekt Owen Jones, 65 Jahre alt.

In Paris verschied am 5. Mai 1874, 68 Jahre alt, der Historienmaler Gabriel Charle's Glahre, unter dessen Bildern der heilige Johannes beim Empfang der Offenbarung (Salon 1840), die Apostel auseinanderziehend zur Verkündigung des Evangeliums (1846), Adam und Eva am Morgen ihres Todes (1849) sich befinden.

Der französische Bildhauer, Baron Heinrich von Triqueti, am 11. Mai 1874 gestorben, war 1804 in Conflans geboren, ein Schüler des Malers Hersent, unter dessen Einfluß er den Galilei vor dem Inquisitionsgericht malte. Zur Sculptur übergegangen, führte er die Gruppe der hl. Familie, Dante im Elysium und für das Grabmal seines einzigen Sohnes die Auferweckung des Lazarus aus. Seine vornehmste Beschäftigung in letzter Zeit waren die Arbeiten für das von der Königin Victoria von England dem Prinzegepahl errichtete Mausoleum.

Alterthümer. Die Utrechter Universität besitzt ein Manuscript des Psalters, welches der Gegenstand starker Controversen unter den englischen Forschern geworden ist, indem die Einen dasselbe dem 6., die Andern es dem 9. Jahrhundert beimesen. Die Letzteren sind geneigt, es für die Abschrift eines älteren, dem 6. Jahrhundert zugehörigen Codex zu erklären. Bei diesem Anlaß ist das merkwürdige Buch in liberalster Weise den Beamten des Britischen Museums anvertraut und unter deren Leitung photographisch auf das Genaueste copirt worden.

In der Kirche S. Andrea zu Mantua sind die Fresken entdeckt und sorgfältig unter der Tünche freigelegt worden, welche Mantegna componirt und zu deren Ausführung nach seinem Tod er die Summe von 200 Dukaten testamentarisch ausgelegt hatte. Sie enthalten außer Fruchtgewinden und dem Wappenschilde des Meisters die vier Evangelisten, sechs Cardinaltugenden, die biblischen Scenen vom Gericht Salomo's, von der Enthauptung des Täufers, von der Erscheinung des Engels beim Zacharias, und eine Reihe nackter Kinder als Schildträger u. s. w. Nur die zuletztgenannten sind in richtigen Farben, die andern monochrom. Große Oelgemälde der heiligen Familien, von Mantegna's Hand, befinden sich außer der Freskentapelle in der Sakristei.

In der aus der romanischen Zeit stammenden Kirche zu Hjörning in Jütland hat man unter der Tünche Wandgemälde des 12. Jahrhunderts entdeckt. Die Bilder sollen freigelegt werden. Unter dem bereits Sichtbargewordenen ist ein heiliger Christoph, der das Christuskind über den Fluß trägt.

Auf Kosten des preuß. Kultusministeriums und der Akademie der Wissenschaften zu Berlin begibt sich eine wissenschaftliche Expedition in die Länder am Euphrat zu archäologischen Forschungen. Dazu gehören Dr. Andreas von Berlin und der Photograph Stolze von Berlin.

Vom k. preuß. Cultusministerium empfohlen:

Bilder aus der Biblischen Geschichte zum Anschauungs-Unterricht.

Nach Originalzeichnungen von Schnorr v. Carolsfeld
in Photolithographie ausgeführt.

Größtes Royalformat. Bild 55 : 65 Centim.

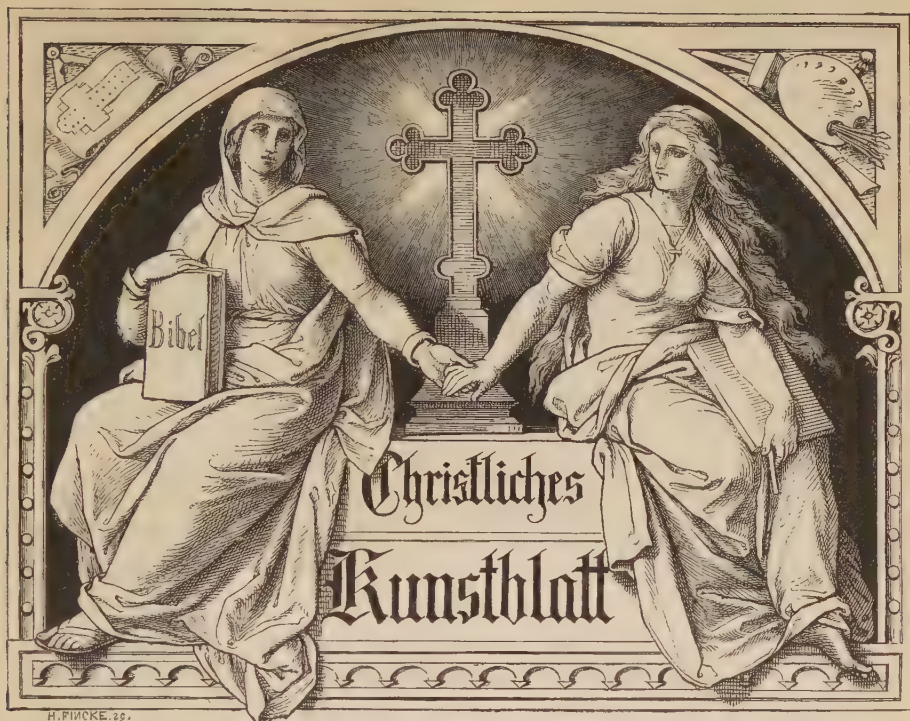
Auswahl von 30 Blatt für die Unterstufe der Volksschule.

In 2 Abtheilungen à 18 Mark.

Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Verantwortliche Redaction und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Druck von Gebrüder Mäntler daselbst.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Das Michelangelo-Fest in Florenz.

Nicht das Tagesgeschichtliche ist es, wovon wir in Folgendem den Lesern Bericht erstatten möchten. Die Feier des vierhundertjährigen Geburtstages Michelangelo's, welche vom 12. bis 14. September dieses Jahres in Florenz begangen wurde, unterschied sich nur unwesentlich von dem Charakter, welcher derartigen modernen Festen aufgeprägt ist. Ueberdies ist das Allgemeine durch die Tagesblätter bekannt geworden. Dank dem historischen und wissenschaftlichen Sinn, der die Bewohner von Florenz wie seine Leiter vor anderen Städten Italiens auszeichnet, traten mit der Festfeier selbst zwei Thatfachen in Verbindung, welche Florenz auch für die Zukunft den Rang des Ausgangs- und Mittelpunktes für das Studium Michelangelo's unzweifelhaft machen. Nur für die Kenntniß seiner Freskomalereien wird dem Vatikan in Rom sein Privilegium unbestritten bleiben.

Die Persönlichkeit des Künstlers, schon bislang aus den Biographien der Zeitgenossen Conditi und Vasari in ihrer Originalität begriffen, ein Bild, das durch Veröffentlichung etlicher Briefe im Vatikan durch Bottari, in Florenz durch Gage, im britischen Museum durch Grimm wie durch wortgetreuen Abdruck der Poesien durch Guasti nur gewonnen hat, ist nun endlich durch die Festpublicationen von A. Gotti und G. Milanesi in völliges Licht gesetzt worden. Letzterer, auf dem Gebiet archivalisch-kunsthistorischer Forschungen eine weltbekannte Autorität, hat des Meisters sämtliche Briefe, auch sonstige Schriftstücke und Kontrakte für Kunstwerke in einer umfangreichen Gesamtausgabe, deren Bedeutung die erläuternden Anmerkungen wesentlich steigern, veröffentlicht. Von ersterem Gelehrten, Direktor der Florentiner Gallerien, liegt ein zweibändiges Leben Michelangelo's vor, in welchem nicht allein das Material Milanesi's Verarbeitung gefunden hat, sondern auch zahlreiche auf das Leben des großen Florentiners bezügliche Dokumente, an ihn gerichtete Briefe, besonders von gleichzeitigen Künstlern u. a., theilweis abgedruckt theils benützt worden sind. Während in dem Leben Michelangelo's von Grimm mehr das Zeitgeschichtliche vorwiegt, sind von Gotti die engen Grenzen der Biographie scharf eingehalten; aber diese Arbeit ist um so weniger eine undankbare gewesen, als gerade die interessantesten Parthien des Künstlerlebens eine sehr wesentliche Umgestaltung erfahren mußten. Die Hauptquelle für die Arbeiten Milanesi's und Gotti's ist das erst jetzt zugänglich gewordene Archiv des Hauses Buonarroti gewesen. An diese beiden Werke schließt sich eine ganze Reihe von Detailpublicationen, deren Aufzählung wir aber hier um so eher umgehen können, als sie zu ihrer Grundlage nur das bereits bekannte literarische Material haben. Daraus hervorzuheben ist nur die Schrift: Michelangiolo Buonarroti, Ricordo al popolo italiano, in welcher unter anderen Abhandlungen G. Milanesi über die Bildnisse des Künstlers, der renommirte Bildhauer Dupré über die Mediceergräber, ein ungenannter Stabssoffizier über Michelangelo's Festungsarchitektur auf Grund von Zeichnungen im Familienarchiv handelt und Prof. Cavalcucci einen Führer zu den Originalwerken des Meisters in Florenz veröffentlicht.

Von nicht minderem Belang als diese Literatur ist das Museum der Gypsabgüsse nach den in der Welt verstreuten plastischen Werken Michelangelo's, welches in einem imposanten der Akademie sich anschließenden Neubau zur Aufstellung gekommen ist. Die kuppelgewölbte Mitte desselben nimmt das von der Piazza della Signoria 1873 hierher translocirte Standbild des David ein. Dank der Zuborkommenheit verschiedener Regierungen, Municipien und Privaten ist die Sammlung eine annähernd vollständige zu nennen. Nichts fehlt hier als das Reliefgrundbild der Madonna mit Christus und Johannes in London und die fünf Statuetten vom Wandaltar der Piccolomini im sienesischen Dom, an welche der jugendliche Künstler nur Hand zur Vollendung gelegt hatte. Die anderweitig in Florenz aufgestellten Originale hier durch Abgüsse zu ersetzen, erschien entbehrlich; daß auch manches unächte Werk sich mit eingeschlichen hat, ist begreiflich. Dahin gehört das Hochrelief einer Pietà aus dem Armenhaus in Genua, eine geistlose Nachahmung; der Porträtkopf Paul's III. aus dem Museum in Neapel, in Auffassung und Behandlung ein bedeutendes und ausgezeichnetes Werk, nur ist von den Eigenschaften Michelangelo's daran nichts ersindbar.

Man kann sagen, die Kritik der Werke Michelangelo's ist durch diese Aus-
 stellung wesentlich gefördert worden. Hier wie sonst nirgends drängt sich dem Be-
 schauer das Bewußtsein auf, daß der Künstler, Kenner der menschlichen Natur wie
 keiner vor ihm und nach ihm, nach der Natur selbst nicht arbeitete, sondern gewisser
 stets wiederkehrender Abstraktionen sich bediente, die zu Schemen schon deshalb nicht
 herabsinken konnten, weil bis in die letzten Werke hinein ihnen der hohe Idealismus
 michelangelo'schen Geistes als Inhalt gewahrt bleibt. Wenn auch weniger mannich-
 fach als die Werke seines großen Vorgängers Donatello, eines Meisters, von welchem
 Michelangelo mehr gelernt hat als von Ghiberti oder der Antike, überragen sie dessen
 Werke um so viel mehr als der Geist ihres Urhebers die Höhenpunkte des Renais-
 sancegeistes überragte. Es ist wahr, ein gewisser monotoner Zug lagert über all'
 diesen genialen Gestaltungen. Die heitere Freude am Leben und an seinen Idealen
 ist aus ihnen insgemein verbannt, die Formen des harmonischen Einklanges der
 Existenz vermissen wir, aber Niemand wird um deswillen wagen dürfen, die Muse
 Michelangelo's eine traurige und gramvolle zu nennen. Der Geist des Schmerzes,
 welcher auf ihnen lagert, hat mit Unterliegen und Gebrochensein nichts gemein.
 Vielmehr ist es der Geist hochschwebender Weltverachtung, welche diese Werke in
 ihrer Größe so einsam, vielen so befremdlich erscheinen läßt. Letzteres ist zum
 stärksten Ausdruck gekommen im David, im Christus aus S. Maria sopra Minerva,
 im Moses und in den Tageszeiten der Mediceergräber. Mit Sicherheit und Be-
 stimmtheit erwartet David seinen Gegner. Seiner Sache ist er gewiß, das Bewußt-
 sein der Ueberlegenheit auf der Stirn, Zorn im Auge, Verachtung um Nase und
 Mund, Thatkraft und Thatenmuth in den jugendlichen riesenhaften Körperformen
 und der ganzen Haltung. Er hat gesiegt, schon ehe er mit der Schleuder ausgeholt
 und getroffen hat — und hiermit vergleiche man die Behandlung eines verwandten
 Themas in dem die Aegis vorthaltenden Apollo von Belvedere! Nichts ist wohl
 geeigneter, die Tendenzverschiedenheit der christlichen und antitheidnischen Kunst vor
 Augen zu führen. — Die Statue des das Kreuz haltenden Christus ist nicht die
 Personifikation des leidenden Gottmenschen, es ist der Heros der Menschheit, der
 sich mit energischem Entschluß nach dem seitwärts gehaltenen Kreuze wendet, es zu
 fassen und auf sich zu nehmen. — Während im Zeus von Otricoli zum Ausdruck
 der Himmel und Erde erschütternden Macht die rein menschliche Gesichtsbildung ver-
 lassen, in Stirn und Haar mit dem Löwenartigen verquickt ist, hat Michelangelo
 in der Kopfbildung seines Moses gleicherweise nicht verschmäht, zur Steigerung des
 psychischen Ausdrucks das Typisch-Menschliche in der Richtung auf Vergeistigung des
 für sich niederen animalischen Elementes zu übersteigern. Stirn und Schädelfläche
 sind auf möglichst geringes Maß reducirt (doch noch nicht unverhältnißmäßig zum
 Körper, wie es auf verkleinerten Nachbildungen scheint). Dagegen sind die Nase und
 besonders Mund und Kinn so stark ausgebildet und treten so bedeutend vor, daß
 darin die Grenzen des erfahrungsgemäß typisch Möglichen überschritten sind. Dieß
 ist die Physiognomie der Energie, der Strenge, der schonungslosesten Rücksichtslosig-
 keit, die Personifikation der Forderung des Gesetzes. Mit den stärksten physischen
 Mitteln ist die Nothwendigkeit seiner moralischen Erfüllung ausgedrückt. Leicht ruht
 die Rechte des gewaltigen Mannes auf den zur Seite aufgestützten Gesetzesasteln.

Das Gesetz ist gegeben, sein Inhalt eine selbstverständliche Voraussetzung, ein Moment, das nicht wenig zur Steigerung des dem Bildwerk zu Grunde liegenden Gedankens beiträgt. — Diejenige Statue, in welcher der Grundgedanke am klarsten und bis in die kleinsten Details am reinsten durchgebildet zur Geltung kommt, ist ohne Zweifel die Pietà im St. Peter. Maria, auf dem Schooß den Leichnam des Sohnes, ein Leichnam so ergreifend naturwahr, wie keiner weder zuvor noch nachher gebildet wurde, ist in Betrachtung versunken. Die schwermüthige Bewegung der Rechten läßt uns die Gedanken ihrer inneren Erregung, welche der gefasste Gesichtsausdruck verbergen möchte, errathen: es ist die meditative Versenkung in das Hinschwinden, die Auflösung und Vernichtung der Hoffnungen des Herzens. — Neben dieser Pietà steht der Abguß eines bislang angezeifelten Werkes, die Madonna von Brügge. Kein Biograph Michelangelo's erwähnt ihrer, aber schon 1521 wurde sie dort dem Albrecht Dürer als Werk dieses Meisters gezeigt, das ist zu einer Zeit, wo man in den Niederlanden noch in van Eyck'scher Manier Statuen bildete. Sie ist ohne Zweifel ächt, alle Eigenschaften Michelangelo's kommen in ihr zu einheitlicher Geltung. In bewegungsloser Ruhe sitzt Maria auf einem Felsstück. Sie hat eben in der Schrift gelesen, vielleicht eine Weissagung vom Leiden des Menschensohnes. Das Buch zugeschlagen in der Rechten haltend, blickt sie sinnend schmerzvollen aber ruhigen Blickes vor sich hin. Zwischen ihren Knien steht das Christkind in jugendlicher Frische und Anmuth mit dem Ausdruck kindlicher Unbefangenheit und Ahnungslosigkeit in die Welt blickend, eben im Begriff den Fuß von einem schemelartigen Block herab auf die Erde zu setzen, um einen ersten Schritt zu thun, sich von der Mutter zu entfernen.

In der Bestimmung der Authenticität mehrerer Jugendwerke Michelangelo's herrschte bisher bei den Kunstkritikern ein bedenkliches Schwanken. Ist auch der Gypsabguß des lezthin in Pisa entdeckten von Vasari erwähnten S. Giovannino, welcher früher unhaltbar für Donatello's Arbeit galt, im Allgemeinen für die Bestimmung als Michelangelo's Arbeit unzureichend, weil hier die Feinheiten der Ausführung zurücktreten, so ist doch die Bestimmung anderer Werke der Ausstellung bis zur Evidenz klar geworden. Der Engel links an der Arca des Domenico in Bologna, wegen seiner Lieblichkeit vorgezogen und durch die Photographie als Werk Michelangelo's verbreitet, ist von der Hand des Niccolo dell'Arca und stimmt in Allem zu den übrigen Arbeiten dieses Meisters. Dagegen ist der Engel rechterseits, in der Gewandbehandlung völlig übereinstimmend mit der Petroniusstatue Michelangelo's ebenda, wenn auch weniger lieblich, so daß ganz michelangelioleske Zweifel darüber um so weniger berechtigt sind, als neuerdings von Baron Liphart gefundene Dokumente dafür noch den literarischen Beweis liefern. Dagegen ist die noch officiell mit Michelangelo bezeichnete Leda im Nationalmuseum jetzt glücklicherweise auch in italienischen Handbüchern preisgegeben. Es wäre nur zu wünschen, daß endlich auch die geist- und leblose Faunmaske ebenda, ein elendes antikes Nachwerk, deren Charakter obenein mit der Beschreibung Vasari's unvereinbar ist, zur Ehre Michelangelo's entweder verschwände oder doch zum wenigsten den ihr gebührenden Platz fände.

Dr. Jean Paul Richter.

Das Rietschel-Museum in Dresden.

(Fortsetzung.)

Wir wollen hier sogleich noch von einer Statue reden, die leider nicht mehr in diesem Saale untergebracht werden konnte, die aber hier trefflich zu stehen käme, um den Reichthum der Auffassungsgabe verschiedener Persönlichkeiten zur Anschauung zu bringen, die Statue des frommen Gellert, welche in dessen Geburtsort Hainichen errichtet werden sollte. Rietschel hat die Skizze im Jahre 1855 entworfen. Es ist eine liebenswürdige Figur in dem stattlichen und geschmackvollen Costüme seiner Zeit. So freundlich ernst und liebenswürdig blickt hier der treuherzige Leipziger Professor uns an. Man sieht: der Mann hat es mit Jedem gut gemeint und er selbst ist eine edle Persönlichkeit gewesen. Einfach und schlicht ist sein ganzes Wesen und ein wohlthuender Friede geht von ihm aus. Die Gemüthlichkeit seiner Erscheinung ist durch das Uebereinanderschlagen der Hände bezeichnet, der Gelehrtenfleiß durch das Buch, welches er in seiner Linken hat und in das der Zeigefinger eingelegt ist. Nichts Großes und Gewaltiges ist in dieser Figur angedeutet, nichts Hochfliegendes und Begeistertes, es spricht sich vielmehr der tiefe Friede einer in Gott seligen und durchaus kindlichen, anspruchlosen, bescheidenen Persönlichkeit aus.

Wir betreten den zweiten Saal und fassen hier zunächst die zwölf Reliefs in's Auge, die Rietschel bereits im Jahre 1836, also im 32. Lebensjahre, für die Aula der Leipziger Universität in Gyps in einer Höhe von 4 F., einer Länge von 6 1/2 F. ausgearbeitet hat und welche die Culturgeschichte der Menschheit darstellen. Sie wurden auch im Treppenhause der Dresdner Bibliothek aufgestellt. Das erste Relief stellt den Naturzustand der Menschheit dar, wie Ackerbau und Viehzucht die Thätigkeit der ersten Menschen in Anspruch nimmt, sie aber dabei des Blickes zum Himmel nicht vergessen, indem der Segen der Arbeit ein dankbares Herz gegen Gott erweckt. Das zweite Bild führt uns nach Aegypten, wo zuerst eine höhere Cultur sich entwickelt und mächtige Könige durch ihre Zwingherrschaft kolossale Bauten hervorrufen. Die Sphinx, das Symbol des Landes, fehlt nicht und die Pyramiden im Hintergrunde zeigen, was ein einheitlicher Wille vermag. Das dritte Relief stellt uns griechische Cultur vor Augen. Philosophie, Beredsamkeit und Kunst sind die drei großen Mächte, welche hier walten. Darum sehen wir rechts Plato mit seinen Schülern, links eine Gruppe freier Bürger, die der Rede des Staatsmannes lauscht, und der Bildhauer hält in seiner Arbeit inne, um auch das Wort des Mannes zu vernehmen, zum Zeichen, daß alles griechische Culturleben von der Staatsidee beherrscht ist. Das vierte Bild führt uns nach Rom. Hier ist etwas einseitig nur die kriegerische Thätigkeit der Weltmacht bezeichnet. Der siegreiche Feldherr legt die Schätze der eroberten Provinzen zu den Füßen des Senates nieder. Die weitere Gruppe der folgenden vier Reliefs führt uns in das Mittelalter. Das fünfte stellt uns Bonifacius in seiner Missionsthätigkeit dar mit ihren verschiedenen Erfolgen. Die Einen lassen sich taufen, während ein germanischer Fürst sich finster von dem Kreuze abwendet, das den alten Glauben und die alte Sitte stürzt. Das sechste schildert uns die Zeit der Kreuzzüge. Ritter und Mönche wallen zum heiligen Lande, der Sänger preist ihre Thaten, ein neuer Baugeist mit neuem Stile macht sich im

Abendlande geltend. Das siebente zeigt uns den geistigen Aufschwung, welcher die Reformation vorbereitete. Die Buchdruckerkunst wird erfunden, die Universitäten entstehen, der Humanismus gewinnt auf denselben den Sieg. Der hier dozierende Lehrer ist das Porträt des Naturforschers Carus, Rietschel ist unter den Schülern erkennbar. Das achte Bild stellt den Welthandel dar in außerordentlich bewegten Gruppen, Leute aller Nationen sammeln sich auf dem großen Emporium Antwerpens.

Die vier letzten Reliefs haben die neuere Zeit zum Vorwurfe. Voran steht natürlich die Reformation in ihrer doppelten Wirkung für Wissenschaft und christliches Leben. Dort hören Jünglinge begeistert der neuen Lehre zu, hier tritt die Familie zum Altar, um die beiden Gestalten zu empfangen. Indem Rietschel hier seine Eltern, sich, seine Frau und Kinder als die christliche Familie darstellt, hat er so recht dem Bedürfnisse seines Herzens Rechnung getragen; denn sein Biograph kann uns von ihm berichten, daß er Morgens vor dem Frühstücke mit den Seinen einen Abschnitt aus der Bibel oder ein Lied Paul Gerhardt's zu lesen pflegte, und daß er gerne mit seinen Kindern die Kirche besuchte. Die Feste der Kirche waren auch in seinem Hause freudige, festliche Tage. Das zehnte Relief schildert das Wiederaufleben der Künste durch die edeln Gestalten der Italiener Raphael und Michelangelo und der Nürnberger Meister Peter Vischer und Albrecht Dürer. Darauf folgt im elften Bilde die moderne Kunst und Wissenschaft in ihren Hauptvertretern, wobei der Königsberger Philosoph in freilich etwas trister Gestalt die neuere Philosophie repräsentirt und James Watt, der Verbesserer der Dampfmaschine, die Fortschritte der Mechanik bezeichnet. Den Schluß bildet die Einführung der Verfassung in Sachsen, welche die bisher bestandenen Gegensätze auflöst in Friede und Einheit. Besonders hervortretend ist Minister v. Lindenau, der einem Bürger die Hand reicht, auch der evangelische und katholische Geistliche sind nicht vergessen, um die Eintracht der Confessionen zu symbolisiren.

Fassen wir den Eindruck dieser Bilder zusammen, so spricht uns darin vor Allem der lichtvolle Gedanke an, der sie einheitlich verbindet, die lebenswürdige Einfachheit, die Vermeidung alles Gefuchten. Zugleich findet das deutsche Herz die Leistungen seines Vaterlandes gebührend gewürdigt, ohne daß fremdes Verdienst in den Hintergrund treten müßte, und wenn das Ganze mit einem Sachsen speziell berührenden Bilde abschließt, so war dieß durch die Lokalität bedingt, wo die Reliefs zur Aufstellung kommen sollten; andrerseits ist hier ein einzelner Fall herausgegriffen, um damit überhaupt das moderne Verfassungsleben zu charakterisiren.

Doch wir wenden uns nun der Perle dieses Saales zu, der Pietà, welche bereits in No. 8 des Jahrganges 1859 dieser Zeitschrift geschildert worden ist. Um diese herrliche Gruppe und die Tendenz, welche der Künstler dabei hatte, recht zu verstehen, bedarf es einiger geschichtlicher Data. Der Vorwurf dieses Bildes ist eigentlich der Legende der römischen Kirche entnommen. Maria, die Mutter des Herrn, trauert um den entseelten, vom Kreuze herabgenommenen Sohn. Es gehört im Sinne jener Kirche dieser Akt zu ihrer Verherrlichung, zu den Schmerzen, durch welche sie der Freuden sich würdig machen sollte. Demgemäß ist es die Madonna, welche künstlerisch als die Hauptperson zu betrachten ist, und der durch's Leiden des Todes hindurchgehende Gottessohn bleibt nach ächt römischer Auffassung immer das

Kind, das in Abhängigkeit von der Mutter steht. So stellt also der katholische Künstler Jesum uns als den Gestorbenen, als das Kind dar, das im Schooße der trauernden Mutter ruht, und die ganze Linienbewegung der Gestalten und ihrer Gewandung hat ihr beherrschendes Prinzip in der Madonna. Sehr instruktiv ist in dieser Beziehung die Aufstellung beider Pietà im Mengs-Museum, wo sich in dem großen Saale der modernen Kunst beide Auffassungen gegenüberstehen, das herrliche Marmorwerk von Michelangelo, wie er es im Jahre 1499 für S. Peter in Rom gestaltet, und die Schöpfung des evangelischen Meisters im entgegengesetzten Ende des Saales. Dort tritt Maria als die Hauptperson entschieden in den Vordergrund; sie soll verherrlicht werden; hier ist es der Herr, von dem der Friede auf die trauernde Mutter ausströmt. In der Marmorgruppe Michelangelo's, einem prachtvollen Werke, ist Maria in aller Schönheit der trauernden Mutter als der Gegenstand der Verehrung des Glaubens gedacht. Sie ist es, die den in den Tod dahingefunkenen Sohn gleichsam der feindlichen Welt entnommen in ihre bewachenden Hände nimmt. Ich möchte sagen, sie ist als die siegreiche Kirche gedacht, welche, ob auch die Welt den Sohn verstößt, ihm den sichern, ungetrübten Aufenthalt gewährt. Das Haupt, das bei Rietchel so herrlich den Frieden des Gekreuzigten verkündet, welcher auch der trauernden Mutter den Trost in's Herz gibt, ist zu stark geneigt und bildet viel zu wenig den Mittelpunkt der Betrachtung; diese muß hier vielmehr fast ausschließlich der Maria sich zuwenden, deren Angesicht so himmlisch milde, so schön und lieblich ist, deren Gewandung in prachtvollem Faltenwurf hinabfließt, in voller Ausdehnung sich entfaltet, als diene es zum weichen Ruhebedte für das hart gemarterte Lamm Gottes.

Ganz anders gefaßt ist die wunderschöne Pietas in der St. Jakobskirche zu Nürnberg, ein Werk der Holzschnitzkunst eines unbekannten Nürnberger Meisters des 15. Jahrhunderts. Hier kniet Maria anbetend vor dem getödteten Sohne. Die Lage des Christus erinnert in vielen Stücken an die Darstellung Rietchel's, die Linienbewegung des Leichnams ist sogar eine noch schönere, hat nicht diese Starrheit, wie wir sie bei dem Dresdner Meister finden. Die innige Frömmigkeit jener Zeit ist in dieser Maria zur beredtesten Aussprache gekommen. Aber das ächt menschliche Moment der Trauer einer liebenden Mutter ist nicht so treffend zum Ausdruck gelangt; ich möchte sagen, es ist hier die Beugung vor dem ewigen Gottesohne, während Rietchel den heiligen Menschensohn dargestellt hat und so historisch treuer die Erkenntnißstufe der Maria wahrte. Die Denkmäler der Sculptur von Rübke geben uns diese drei Darstellungen und lassen uns so den Unterschied der kirchlichen Auffassungen deutlich wahrnehmen.

Rietchel war zu dem Gedanken einer Darstellung der Pietà durch die Bestellung eines Grabmals gebracht worden, da im Jahre 1846 ein polnischer Jüngling, die Freude seiner Eltern, rasch vom Tode dahingerafft war. Da stieg in ihm der Gedanke auf, Maria, die Mutter des Herrn, in ihrer Trauer um den geliebten Sohn müßte der beste Trost für eine betrübt Mutter sein. Die Bestellung wurde zwar nicht ausgeführt, aber diese Idee war ihm lieb geworden, er wollte das Wesen christlicher Trauer in ihrem Adel und ihrer geistigen Weihe zeichnen. Es ist ein langes Ringen um den richtigen Ausdruck dieser Idee, den wir in den verschiedenen

in unserem Saale vorhandenen Skizzen wahrnehmen; denn es galt, von der bisherigen Auffassung sich los zu machen und ein wirklich evangelisches Bild zu schaffen. Die erste Skizze stellt uns den todtten Christus dar, umgeben von Maria und Johannes, sie datirt aus dem Jahre 1846 und ist noch von der herkömmlichen Darstellung bestimmt. In der zweiten ließ er Johannes weg, um die Trauer der Mutter ausschließlich hervorzuheben und so das Ganze einheitlicher zu gestalten. Maria steht hier neben dem Leichnam. Aber er fühlte bald, daß die Tiefe der Trauer zu dem Leichnam niederziehen müsse und die Größe des Schmerzes nur dadurch zu gebührendem Ausdruck komme, wenn Maria kniee. So stellte er in der dritten Skizze die Mutter des Herrn knieend mit ausgebreiteten Händen dar, der Leichnam hat die Kniee gebogen, um an die übliche Linienbewegung sich anzuschließen. Die vierte Skizze mildert diese Biegung, bis er in der fünften die herkömmliche Uebung ganz verläßt und den Körper starr ausgestreckt hinlegt, der Kopf ruht auf einem mit einem Tuche bedeckten Steine; später gedachte er auch dieses abzuändern und das Haupt unmittelbar auf die Erde zu legen, damit der Körper nicht mehr den Eindruck des sorgsam Zurechtgelegten mache. Oppermann glaubt, daß hiedurch das Versinken zum bittern Tode drastischer hervortrete; allein ich denke, das sei hier weniger der Hauptgedanke, als der selige Friede, der auf dem Angesichte des Gestorbenen ruht. Vielleicht möchte es entsprechender sein, die Unterlage des Hauptes etwas zu erniedrigen und das den Stein deckende Tuch zu entfernen; aber ganz dürfte sie nach meinem Gefühle nicht fehlen. So, wie diese Gruppe jetzt vor unserem Auge in dem Gypsmodelle steht, ist dieselbe auf den Wunsch Friedrich Wilhelm's IV. in dem Atrium der Friedenskirche zu Potsdam in Marmor ausgeführt worden. Es ist eine wahrhaft erhebende Darstellung und man fühlt es ihr wohl an, daß Rietschel in jener Zeit daran arbeitete, als ihm die Krankheit und der Tod seiner dritten Gattin, Marie Hand, bittere Schmerzen bereitete. Da eilte er in seinem Schmerze zu diesem Bilde, um Leid und Kummer in die edle Gestalt der trauernden Mutter niederzulegen, aber auch den höheren Frieden dort zu gewinnen.

Mit tiefer Bewegung des Herzens sind wir vor dieser Gruppe gestanden. Wie Maria den Blick ihrer Augen so ganz und gar nur auf den Sohn gesenkt hat, wie ihr ganzes Herz, all' ihr Lieben, all' ihr Trauern, all' ihr Sehnen nur in ihn versenkt ist, so fesselt dieses Bild so wunderbar, daß man die ganze Welt um sich vergißt und nur dort mit seinen Gedanken weilt. Es ist eine geweihte Stunde, hier in Andacht zu stehen, es ist die tief ergreifende Predigt christlichen Trostes. Die wunderbare Vermählung des tiefsten Leides mit dem erhabensten Troste ist hier geboten. Welch' ein Ausdruck des herbsten Schmerzes in diesem zarten Gesichte, in diesen tief herabgesunkenen Händen, in dieser Niederbeugung der knieenden Maria; und doch zugleich welcher Adel des Schmerzes! Nirgends eine krampfhafte Bewegung, nirgends etwas Erzentrisches. Wo die Fluthen des Schmerzes empormallten, da hat der rechte Helfer den Sturm bedroht. Das Geheimniß dieses wunderbaren Trostes liegt in dem tiefen Frieden des Antlitzes des Erlösers. Wie auf dem bekannten Bilde von Correggio das Licht in der heiligen Nacht von dem Jesuskinde ausgeht, so strömt hier von diesem friedevollen Antlitze dessen, der das große Werk der Er-

lösung vollbracht, aller Trost und alle Stärkung in das Herz der Mutter. Diese tiefe Beziehung zwischen dem Auge der Mutter und dem Angesichte des vollendeten Sohnes ist mächtig ergreifend; es kommt uns vor, wie eine gewaltige Doppelfrömmung; alles Leid und aller Jammer steigt hernieder zu dem ihr nun getödteten Sohne, und himmlischer Friede und selige Stärkung wallt hinauf zu der trauernden Mutter, um ihrem Schmerze die christliche Weihe zu geben.

So kann nur der Christ trauern, der im Glauben an den Erlöser das Heilmittel auch für den herbsten Schmerz gefunden; das predigt uns dieses Bild. Wie ist es so ächt menschlich! Des Jammers tiefste Tiefe kennt dieses Menschenherz und scheut sich nicht, denselben auch kund werden zu lassen, keine über affectirter Selbstbeherrschung ist hier zu finden, sondern das ächt menschliche Zagen und Klagen; und wie zugleich so ächt göttlich! Der hat den Sieg gewonnen, der seinen Frieden all' den Seinen gibt, welcher höher ist, denn alle Vernunft. Ja es ist ein ächt evangelisches Bild; wir freuen uns dieser edeln Schöpfung des frommen Meisters, die uns predigt, das ächt Christliche sei auch das ächt Menschliche. Wunderbar schön ist auch der Faltenwurf des Mantels der Maria. Welch' ein Reichthum der mannichfachen Bewegung, gleichsam als zitterten alle Gefühle ihres Herzens in demselben nach, ist darin zum Ausdruck gekommen. Wie wir ungern von der Betrachtung dieses mit einer stillen Weihe übergossenen Bildes scheidend, so scheiden wir auch jetzt ungern von seiner Beschreibung.

Dieser Gruppe korrespondirend ist das Cruzifix angebracht, das im Jahr 1857 als Bronzeguß im Kloster Marienstern aufgestellt wurde, im Jahr 1850 in Sandstein gearbeitet worden war. Maria Magdalena kniet zu den Füßen des Gekreuzigten. Das Ganze ist in würdiger Einfachheit komponirt.

Außerdem findet sich in diesem Saale eine reiche Menge von Büsten, die Rietschel theils nach dem Leben, theils nach Todtenmasken gefertigt hat, so besonders die Köpfe der Glieder des sächsischen Königshauses. Schon 1834 hatte er für die Leipziger Aula die Büsten des Königs Anton, der Prinzen Friedrich August und Johann, des Herzogs Max bearbeitet. Später hat er theils dieselben Personen zu wiederholten Malen, theils die andern Glieder der Königsfamilie, z. B. die Königin Marie, die Prinzessin Anna, auch August I. im Jahre 1842 für die Wallalla geformt. Ebenso finden sich hier die Köpfe seiner ersten Frau Albertine Trautschold, die schon am 11. Juli 1835 mit Hinterlassung zweier Kinder starb, und seiner zweiten Frau Charlotte Carus, die nach anderthalb Jahren unter schweren Leiden schied und ihm einen Sohn Wolfgang geboren hatte, sowie des Vaters derselben, des Geheimrathes Dr. Carus, und außerdem noch die Büsten vieler berühmten Leute. Wir wurden besonders durch den Kopf der lorbeergekrönten Wilhelmine Schröder-Devrient entzückt; es ist ein herrliches, in geistiger Schönheit strahlendes, von Siegesfreudigkeit überströmtes Angesicht; und von dem Kopfe Rauch's, des väterlichen Freundes unseres Künstlers, mit dem er 31 Jahre in innigstem Verhältnisse stand, ohne daß je Künstlerneid dasselbe getrübt hätte, der auch am 3. Dezbr. 1857 an Steinleiden in seinem Hause starb. Der edle Alte sagte scheidend, als er den Abguß des Modells empfing: Wäre ich jünger, so würde ich mich bemühen, den goldenen Schein, den Rietschel's Hand meinem Kopfe verlieh,

zu erringen. Riettschel hat auch in diesem Zweige der Sculptur Großes geleistet. Der geistvolle Mann verstand es in innerster Seele des Menschen zu lesen und seine Grundidee zu erfassen; er wußte den Stein so zu behandeln, daß derselbe zum durchscheinenden Bild der Seele wurde. (Schluß folgt.)

Der Abendmahls-Kelch.

Das Christliche Kunstblatt bringt in seiner diesjährigen No. 9 eine Abhandlung über „die für die evangelische Abendmahlsfeier zweckmäßige Form des Kelchs“, in welcher u. A. Seite 134 gesagt wird: „Es ist daher die Anbringung eines Knaufes an dem Kelchständer nicht etwa eine Frage der Schönheit, die man nach Geschmack beantworten könnte, sondern ein unerlässliches Bedürfniß, und der im Jahrgange 1859 dieses Blattes No. 24 und nachher wiederholt abgebildete Kelch des Berliner Vereins, den Mr. aus anderen Gründen verwirft, ist also auch nicht einmal ‚bequem‘, sondern im Gegentheil ganz unbequem.“



Da dieses Urtheil nur zu leicht geeignet erscheint, die Inanspruchnahme unseres Rathes oder unserer Vermittelung bei der Beschaffung von Kelchen zu beeinträchtigen, so sind wir zu der Erklärung veranlaßt, daß die Form, wie sie in No. 24 des Jahrganges 1859 und nachher noch einmal im Christlichen Kunstblatte abgebildet wurde, seit langen Jahren unsererseits niemals zur Ausführung gebracht worden ist, daß wir vielmehr lediglich die Formen angewendet haben, welche wir hier zur Ansicht bringen.

Diese Kelche sind 23 Centimeter hoch; die Kappa, bei einer Tiefe von 10 und

einem Durchmesser am Rande von 12½ Centimeter, hat einen Inhalt von knapp ½ Liter. Wir lassen neuerlichst den Fuß etwas breiter herstellen.

Wenn in der Eingangs gedachten Abhandlung Seite 133 gesagt wird, „daß eine ganz leise Umbiegung des Randes (der Kappa) nach außen sehr praktisch ist, um das Trinken zu erleichtern und das Ueberlaufen zu verhindern“, so können wir nicht unerwähnt lassen, daß gegen uns mehrfach von Geistlichen — also aus dem Praktischen heraus — die Versicherung ausgesprochen worden ist, wie bei einer auch nur geringen Umbiegung des Kelchrandes das Ueberlaufen, namentlich sobald der Inhalt bis unter die Hälfte geleert sei, nicht wohl vermieden werden könne.

Berlin.

Der Vorstand des Vereins für
religiöse Kunst in der evangelischen Kirche.

Archäologie.

Die Bilderverehrung und die bildlichen Darstellungen in den ersten christlichen Jahrhunderten. Eine dogmatische und kunstgeschichtliche Programm-Abhandlung von Vic. Theol. Clemens Lüdtke, Religionslehrer am Gymnasium zu Koniz. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlags-Abhandlung. 1874. 4. S. 38.

Es läßt sich in Folge der neuesten Entdeckungen zumal in den altchristlichen Hypogäen Roms nicht bestreiten, daß die früher geltende Ansicht von dem Kunststasse des christlichen Alterthums in der vorconstantinischen Periode großen Beschränkungen unterliegt. Diese Frage wird nun in dem uns vorliegenden Programm im Zusammenhange mit der in der römischen Kirche herkömmlichen Bilderverehrung von eregetischer und historischer Seite eingehend erörtert. Dabei ist der Fleiß und das literarische Wissen des Verfassers um so mehr anzuerkennen, als er an einem Orte gearbeitet hat, wo ihm die gelehrten Hilfsmittel für eine solche Untersuchung wenig zugänglich waren. Ausdrücklich wird aber auch in der Einleitung erklärt, die Schrift sei nicht für Fachmänner bestimmt, sondern richte sich an die wahrhaft Gebildeten, welche sich neben dem Sinn für das Wahre und Gute auch den Sinn für das Schöne bewahrt haben und nach Kräften zu fördern bemüht seien. Zugleich ist das maßvolle Urtheil wohlthuernd, mit welchem hier ein katholischer Theologe der protestantischen Anschauung des Gegenstandes gegenüber sich ausspricht.

Der Verfasser zerlegt seinen Vortrag in einen dogmatischen und in einen kunstgeschichtlichen Theil. Im ersteren Theile sucht er die Lehre der katholischen Kirche, der heiligen Schriften und der Kirchenväter auseinanderzusetzen und „nach Darlegung der Vernunftgründe“ das Wesen der christlichen Bilderverehrung zu erörtern. Im andern Theile bringt er einen Abriß der Geschichte der Bilderverehrung und eine Aufzählung und Beschreibung der aus den ersten christlichen Jahrhunderten nachweisbaren Bilder. Wir unsererseits legen den Hauptwerth auf die Thatfachen, welche die christliche Alterthumskunde aus den neuesten Forschungen eines de Rossi entnimmt. Diese Thatfachen sind in dem englischen Werke von Northcott, in dem französischen

von Richemont, in dem deutschen von Kraus (früher in Freiburg und jetzt in Straßburg), über die römischen Katakomben dargelegt. Auch unser Verfasser hat davon in dem zweiten Theile seiner Abhandlung auszüglichen Gebrauch gemacht. Er wirft indessen fast ausschließlich seine Aufmerksamkeit auf die Wandgemälde der Katakomben, während die Sarkophagsculpturen, die sich vornemlich in dem Museum des Lateranpalastes in Rom vereinigt finden, sowie andre Werke der altchristlichen Plastik und der Kleinkunst in Glas, Bronze, Terracotta mehr nur flüchtig berührt werden. Er beginnt mit den frühesten graphischen Zeichen und symbolischen Figuren. Dabei ließe sich z. B. über Pferd und Hase streiten, von welchem das eine den Eifer im Streben nach dem vorgesteckten Ziel, der andere das Wirken des Heils in Furcht und Zittern veranschaulichen soll. Auch ist sehr die Frage, ob die ältesten Gestalten einer betenden Frau (Orans) dazu dienen sollten, an die seligste Jungfrau Maria zu erinnern. Es wird S. 37 zugegeben, daß die ältesten Brustbilder des Heilandes erst aus dem 5. und 6. Jahrhundert stammen. Marienbilder sollen längst vor dem Concil zu Ephesus (431) entstanden sein. Rückt de Rossi doch das 1851 im Cömeterium der Priscilla entdeckte an den Anfang des 2., wo nicht an das Ende des ersten Jahrhunderts empor. Sicher ist das Vorkommen der Maria auf etwa mehr denn zwanzig Darstellungen des Besuchs der Weisen in Bethlehem, wo aber die Mutter eben nur um des Kindes willen vorhanden ist, dem die Anbetung gilt, nicht als der Mittelpunkt oder Vorwurf einer für sie allein oder doch vorzugsweise beabsichtigten Huldigung anzunehmen. Uebersehen wir dann die Reihen biblischer Scenen des alten und neuen Testaments; so ist das Meiste aus dem Kindheits-evangelium entlehnt, dann Christus als Lehrer und als Wunderthäter verherrlicht, von seiner Passion aber mehr nur Vorbereitendes und Nebensächliches, wie der Einzug in Jerusalem, die Verleugnung des Petrus, Christus vor dem Landpfleger und die Dornenkrönung wiedergegeben. Unleugbar aber sind solche Darstellungen der Malerei und Bildhauerkunst in überraschender Zahl und theilweise auf der Stufe der besseren Technik der bereits im Sinken begriffenen Antike vorhanden und erinnern an die Fresken der Titusbäder und wie der gute Hirte und Hippolytus im Lateran an die Statuen edleren Stils aus jener Periode.

Was die Schriftauslegung nach dieser Seite hin betrifft, so theilt im Widerspruch mit den Zeugnissen des Josephus und Philo der katholische Theologe die Ansicht des Thomas von Aquin, daß im Alten Testamente nur die Fertigung solcher Bilder verboten worden sei, die zum Götzendienste mißbraucht würden. Darüber geht er jedoch wie stillschweigend hinweg, daß eben dasjenige Gebot des Decalogs, welches den Bilderdienst in jeder Form verwirft, in der christlichen Kirche frühe ausgemerzt worden ist, wie solches in der Friedensliebe Luthers auch durch dessen Catechismus entfernt blieb. Ob freier denkende Juden Bilder und Bildnisse sonst in ihren Häusern hatten, sei dahingestellt. Im Heiligthum des Tempels durften sie nicht erscheinen. Hier waren auch die Cherubimgestalten nichts weiter denn Symbole der göttlichen Eigenschaften der Allmacht und Allwissenheit. Aber schon an den Stieren des ehernen Meeres nahmen strengere Juden einen Anstoß. Es ist im Geiste des Mosaismus tief begründet, daß, während Dichtung und Musik im engsten Verbande des Gottesdienstes standen, die bildenden Künste ihm fremd blieben, weil

früher den ägyptischen und kananitischen, später den griechischen und römischen Umgebungen gegenüber ein verführerischer Einfluß der Idololatrie abgewehrt werden mußte. In diesem Geiste ist auch die Anbetung zu verstehen, welche Jesus am Brunnen Jakobs (Joh. 4, 24) in Aussicht stellt, als eine an keine Neußerlichkeit des Orts gebundene, durch keine Sichtbarkeit von Menschenwerken vermittelte Andacht, als die *unio mystica* der Creatur mit ihrem Urheber im innersten Kerne des Gemüths. Zu diesem Gottesdienst erhebt das Evangelium die Gläubigen, seien es Juden- oder Heidendriften. Anders erschiene den Ersteren das Christenthum nicht als Vollendung, sondern Verunreinigung Moses und der Propheten, den Letzteren nur wie ein Wechsel zwischen alten und neuen Patronen, nicht als die Aufhebung der Naturreligion, sondern als deren Fortsetzung unter einer anderen Form.

Wenn gleich die Christen auch schon der ersten Jahrhunderte, wie nunmehr unwiderleglich vor Augen liegt, zunächst an den Grabstätten ihrer Angehörigen über und unter der Erde, im Steingebild und auf Wandgemälden, heilige Symbole ihres Glaubens, Figuren und Scenen der heiligen Geschichte zur Anschauung brachten, so geschah dies, wie die Kirchenlehrer bezeugen, in pädagogischer Absicht. Die Bilder in den Kirchen sollten Bücher sein für diejenigen, welche die Geschichten des Heils nicht lesen könnten, damit sie dieselben mit den Augen ansehen und so dem Gemüthe einprägen *). Diese pädagogische Absicht des kirchlichen Gebrauches der Bilder ist jedoch an sich noch weit entfernt von dem directen Zusammenhange der Bilder mit dem eigentlichen Cultus, von einer religiösen Behandlung der Statuen und Gemälde, von einer ihnen zu widmenden ceremoniellen Huldigung und Verehrung. Diese letztere sahen Bischöfe, wie Claudius von Turin, Serenus von Marseille, als einen Irrthum an, und um dem Irrthum, den man ihres Grachtens mit der Verehrung der Bilder trieb, zu steuern, duldeten sie die Aufstellung der Bilder in ihren Kirchen nicht. Der Mißbrauch, welchen sich die Christenheit des Orients mit den Bildern in der Kirche erlaubte, rief den Bildersturm der byzantinischen Kaiser in's Leben. Der Unfug, den man im Zeitalter der Reformation mit den Bildern auch im Abendlande trieb, veranlaßte die schweizerischen Reformatoren zur Wiedereinsetzung des alttestamentlichen Bilderverbots in die zweite Stelle des Decalogs und zog die Zerstörung so vieler edeln und erhebenden Bildwerke auch in Frankreich, den Niederlanden und Großbritannien nach sich. Anders freilich und richtiger hatte schon Karl der Große geurtheilt, indem er den Bildern nicht ihr Dasein in den Kirchen bestritt, wohl aber den auf sie ausgedehnten Cultus einschränkte. Am Wichtigsten hat unser Luther auch diesen Gegenstand behandelt, indem er die Bilder auf den Altären und an den Wänden der Kirche mit Anerkennung ihres erbaulichen und lehrhaften Werthes stehen ließ, aber ihren Cultus, sei es Anbetung sei es Verehrung, untersagte.

Dies ist es nun freilich, um was die Erörterung unseres Programms vorzugsweise sich bewegt. Der Verfasser verabscheut immerhin gleichfalls die eigentliche An-

*) So Gregor d. Gr.: Aliud est picturam adorare, aliud per picturae historiam, quid sit adorandum, addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus; quia in ipsa etiam ignorantes vident, quid sequi debeant, in ipsa legunt, quia literas nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est.

betung (*λατρεία*), welche nur Gott und dem Erlöser, nicht den Heiligen, auch nicht den Bildern Christi und sogar der Dreieinigkeit gebühre. Von der Anbetung unterscheidet er aber mit der zweiten Nicänischen Synode (787) die Verehrung (*προσκύνησις*), deren Uebung in der christlichen Gemeinde nicht nur erlaubt, sondern empfehlenswerth, heilsam und löblich sei. Bekanntlich haben die sechs ersten allgemeinen Synoden dieses Thema unberührt gelassen. Erst die schon erwähnte Synode zu Nicäa hat ein solches Decret aufgestellt, welches erklärt, „daß die Figur des hl. Kreuzes, so auch heilige Bilder — mögen sie von Farbe oder aus Stein oder sonst einer Materie sein, — in den Gott geweihten Kirchen auf Gefäßen und auf Kleidern, auf Wänden und Tafeln, in Häusern und auf Wegen angebracht werden sollen, nemlich die Bilder unseres Herrn und Erlösers Jesu Christi, unsrer unbesleckten Gebieterin, der hl. Mutter Gottes, der ehrwürdigen Engel und aller Heiligen und ehrwürdigen Menschen. Je öfter man sie in Abbildungen sieht, desto mehr wird der Beschauende zur Erinnerung an die Urbilder und zu deren Nachahmung angeregt, auch dazu, diesen seinen Gruß und seine Verehrung zu widmen (*ἀσπασμῶν καὶ τὸμνητικὴν προσκύνησιν*), nicht die eigentliche Anbetung (*τὴν ἀληθινὴν λατρείαν*), welche bloß der Gottheit zuzuwenden ist, so daß er ihnen wie dem Bilde des heiligen Kreuzes, wie den heiligen Evangelien und anderen heiligen Geräthen Weihrauch und Lichter zu ihrer Verehrung darbringt, wie dies schon bei den Alten eine fromme Gewohnheit war; denn die Ehre, die man den Bildern erweist, geht auf das Urbild über, und wer ein Bild verehrt (*προσκυνεῖ*), verehrt die darin dargestellte Person. So lehren die Väter und dies ist die Tradition der Kirche.“ (S. 9. 10.)

Diese Tradition sucht man katholischerseits auch gegenüber dem alten Zeugniß der spanischen Synode zu Elvira vom Jahr 306 festzuhalten, deren 36. Canon ein Bilderverbot für die Kirchenwände enthält *). Der Cardinal Baronius hatte ohne Weiteres behauptet, diese Vorschrift sei von einem Schüler des obengenannten Bischofs Claudius von Turin eingeschoben. Vinterim, ein neuerer Archäologe der römischen Kirche, will den Beschluß von Elvira nur auf unpassende Bilder bezogen wissen. Unser Verfasser sieht das Gewaltthame dieser früheren Deutungen ein und sucht dagegen aus dem Zusammenhang der Zeitgeschichte, welcher die erwähnte Provincialsynode angehört, nachzuweisen, daß damals, zwei Jahre vor Eröffnung der Synode, die Diokletianische Verfolgung der Kirche begonnen und sich vom Orient auch über die Abendländer ausgedehnt, namentlich Spanien mit Martyrien und Verwüstungen heimgesucht habe, und fährt nun fort: „Weil gerade die Kirchen den ersten Angriffen der Verfolger ausgesetzt waren, suchte man sie vor Verunehrung zu bewahren. Am leichtesten fielen die Bilder gerade an den Wänden in die Augen, zumal hier auch ihre Entfernung bei dem Ausbruche der Verfolgung nicht möglich war.“ Also nur die an den Wänden auszuführenden Malereien sollten unterbleiben. Andre, die sich den Blicken der Verfolger entziehen ließen, blieben unverboden. Am wenigsten aber habe man der Verehrung der Bilder durch die Christen in den Weg treten wollen.

*) *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne, quod colitur et adoratur, in parietibus depingatur.*

Auch diese Interpretation erscheint doch immer noch gesucht und verräth offenbar das apologetische Bestreben, dem Bilderdienst auch für jene frühere Periode seine Stellung und sein Recht zu wahren.

Für das christliche Verständniß einer in Gottes Wort gegründeten Seele bleibt es gewiß ein Räthsel, wie neben der Anbetung des Höchsten im Geist und in der Wahrheit auch noch eine Anrufung der Heiligen und eine Verehrung ihrer Bilder gelten soll. Zumal wenn diese Verehrung im Niederfallen und Hinknien, im Küssen und Räuchern, im Schmücken, Kränzen, Kleiden besteht; wenn man solcherlei Andacht am Liebsten nicht sowohl vor den Werken einer vollendeten Kunst, als vor den ägyptischen Madonnen und anderen archaisischen Gebilden ohne wirkliche Schönheit und ohne lebendigen Ausdruck übt. Wie Viele von den Millionen, deren Küsse den großen Behen am rechten Fuße des Apostelfürsten in der Peterskirche berührten, haben an etwas Höheres gedacht und etwas Tieferes empfunden, als der Heide vor seinem Gözen und Fetisch?

Darum halten wir unser gesundes Lutherisches Bewußtsein fest, welchem die Kunst im Dienste der Kirche werth ist, ohne ihr ein anderes Recht als dasjenige auf die Erinnerung an heilige Personen und Geschichten und auf die Anregung einer keuschen Andacht einzuräumen. Freuen wir uns doch, daß auch in reformirten Gemeinden die Abneigung gegen Werke der bildenden Künste da und dort verschwindet, wenn, wie jüngst in Horgen am Züricher See, an der Kirchenwand große Darstellungen der Gesetzgebung Moses und der Verkündigung des Evangeliums durch Christum zur Ausführung kommen. In diesem Sinne wirken auch die Vereine zur Pflege christlicher und kirchlicher Kunst, die von der Hauptstadt des jetzigen Deutschen Reiches und eines milden Protestantismus sich über den Norden und Süden des evangelischen Deutschlands ausbreiten und mit welchen auch unser Christliches Kunstblatt für gleiche Ziele zusammenarbeitet. G.

Chronik.

Denkmäler. Eine große Zahl von Schülern und Verehrern des im Mai d. J. heimgerufenen Schnaase hat sich vereinigt und durch öffentlichen Aufruf auch Andre eingeladen, zur Ausführung der Marmorbüste des theuren Mannes von der Hand des Bildhauers Joseph Kopf in Rom beizutragen, und der deutsche Kaiser und König von Preußen hat die Erlaubniß ertheilt, daß diese Büste in der Vorhalle des Berliner Museums neben der Büste Franz Kugler's aufgestellt werde. Auch wir wenden uns mit solcher Einladung an den Leserkreis des Christlichen Kunstblattes unter dem Anfügen, daß Herr Buchhändler Seemann in Leipzig Beiträge bis vor dem Schlusse des laufenden Jahres in Empfang nimmt.

Der Bildhauer Georg Hefz, ein Deutscher in Nordamerika, dessen interessanten Bildungsgang die Deutsche Zeitschrift für bildende Kunst im zwölften Hefte des Jahrgangs 1874 beschreibt, hat eine sitzende Statue des New-Yorker Kaufmanns James Suydam, eines der Stifter des theologischen Seminars der reformirten Kirche zu New-Brunswick im Staate New-Jersey, ausgeführt. Man rühmt die lebensvolle Behandlung der Gestalt und des Kopfes. Der Mann ist anspruchlos in Rock und leichten Ueberrock gekleidet. Freunde des Verstorbenen haben das

Kunstwerk gestiftet, welches seit zwei Jahren auf der Esplanade von Sudham-Hall, einem zum Seminar gehörigen Gebäude, steht.

Auf dem Friedhofe von Braunschweig ist zu den Häupten der mit Ephen bedeckten Grabstätte Lessings ein Denkmal errichtet worden. Auf einem Sockel von polirtem Granit erhebt sich ein pyramidaler Aufbau mit dem Bildniß des Dichters in Relief, nach Rietschel's Statue modellirt und in vergoldeter Bronze ausgeführt. Gearbeitet ist das 12 Fuß hohe Monument von dem Hofbildhauer Strümpell, gestiftet von dem Herzoglichen Hoftheater.

In Oldenburg soll die Errichtung eines Denkmals mit der Büste des Philosophen Johann Friedrich Herbart, der am 4. Mai 1776 daselbst geboren ward, für die hundertste Wiederkehr seines Geburtstages vorbereitet werden.

Der Bildhauer Carl Cordier in Paris hat ein Denkmal für Mexiko ausgeführt, in dessen Mitte das Standbild des Columbus und an den Ecken des Fußgestells die Figuren von vier spanischen Mönchen sind, je zweier Franziskaner und Dominikaner, welche den Entdecker der neuen Welt vor den Schrecken der Inquisition gerettet haben sollen. Verschiedene Basreliefs stellen Scenen aus der Entdeckungsreise dar. Das Monument ist von dem Mexikaner Anton Escandon gestiftet.

Alterthümer. Der Fürst von Schwarzburg-Rudolstadt hat im Frühling 1874 die Fundamente der abgebrochenen Mauern des Klosters Paulinzelle freilegen lassen.

Mekrolog. Am 14. Januar 1874 starb in Paris nach längerer Krankheit, 63 Jahre alt, der Architect Victor Baltard, dem die Restauration einer großen Anzahl von Pariser Kirchen, S. Eustache, S. Severin, S. Etienne du Mont, S. Augustin, übertragen worden ist.

Am 23. Juni 1874 verschied in Jerusalem an einem typhösen Fieber der kaum dreißigjährige englische Archäolog, dem die Erforschung des heiligen Landes viel verdankt, C. R. F. Tyrmhitt-Drake. In den letzten Jahren stand er im Dienste des Palestine Exploration Fund in London.

Am 16. Juli 1874 ist in dem hohen Alter von 77 Jahren der französische Kunstforscher A. F. Rio zu Paris gestorben. Geboren am 20. Mai 1797 zu Vannes, durch vielseitige Studien gebildet, auch in der deutschen Literatur und Philosophie bewandert, insbesondere mit Schelling und Franz v. Baader persönlich befreundet, verband er mit legitimistischen Grundsätzen und ultramontaner Glaubensrichtung einen lebendig religiösen Sinn. Zu seinen vornehmsten Schriften gehören *de la poésie chrétienne*, *de l'art chrétien*, über Leonardo da Vinci und seine Schule, über Michelangelo und Raphael. Auch suchte er den Beweis zu führen, daß Shakespeare Katholik gewesen sei.

Am 27. August 1874 starb in London der Bildhauer J. H. Foley, geboren 1818; unter seinen früheren Werken befinden sich die Statue der Unschuld und der Tod Abels.

Am 29. September 1874 starb zu Düsseldorf Eduard Hildebrandt, einer der hervorragendsten Meister der dortigen Schule. Sein berühmtestes Bild ist v. J. 1836: Die Ermordung der Söhne König Eduard's IV. von England. U. a. befindet sich auch die Scene Judith und Holofernes. In den fünfziger Jahren befiel den Künstler ein schweres Gemüthsleiden. Sein Alter brachte er auf 70 Jahre.

In Kopenhagen starb am 9. November 1874 der Biograph Thorthwaldsens, Staatsrath J. M. Thiele, 78 Jahre alt.

Neueste Schriften. Gotti, A. Vita di Michelangelo Buonarroti. Narrata con l'ajuto di nuovi documenti. 2 Vol. gr. 8. Leipzig. Brockhaus.

Cuypers, P. J. H., Der Dom zu Mainz, seine Gründung, Erweiterung und Herstellung. Fol. Mainz, Kirchheim.

Berichtigung zu No. 3 S. 35 Z. 8: Der Name wird nicht ABFEVS sondern ABACVC zu lesen sein. Der Spruch steht nach einer gütigen Bemerkung des Hrn. Pfarrers Otte Habakuk 3, 4.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

C. Grüneisen und C. G. Pfannschmidt.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs fl. 2. 20 kr. oder 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die St. Paulskirche der arabischen Protestanten in Jerusalem.

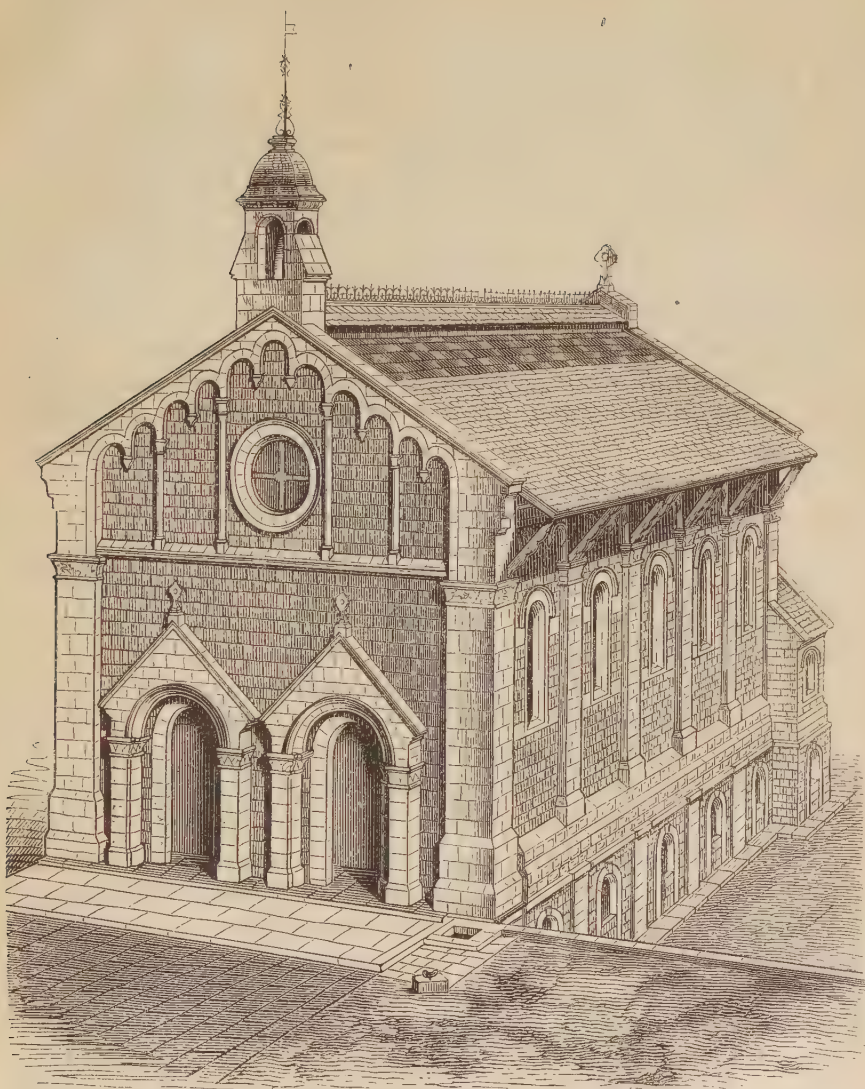
Der Plan zu dieser Kirche hat einen englischen Architekten zum Urheber; der erste Bauführer war der Württemberger Herr Bockstätt aus Göttingen, der leider lange vor der Vollendung des Bau's durch einen schnellen Tod abberufen wurde; die Oberleitung des Bauwesens war von Anfang bis zu Ende dem Geistlichen der Gemeinde, Herrn F. A. Klein, anvertraut gewesen. Die Kosten waren auf 2000 englische Pfund veranschlagt, sie haben sich aber gerade auf das Doppelte, auf 4000 Pfund, gesteigert, welche Summe übrigens jedem Sachverständigen als eine mäßige erscheinen muß. Alles zur Kirche nöthige Holzwerk wurde fertig zubereitet aus England hergeführt. Die Thür- und Fenstereinfassungen und Verzierungen sind aus dem sog. Malakifstein, d. h. dem königlichen, einem schönen weißen dauerhaften Stein gearbeitet; der übrige Theil des Gebäudes ist in dem sehr harten,

grauen, roth oder gelb geadernten sog. Yahudi, d. h. Judenstein, ausgeführt. Ueber dem Altar der Kirche sind drei schöne, mit arabischer Goldschrift verzierte schwarze Marmortafeln angebracht, eine Arbeit, welche nach eingesandtem Muster in Stuttgart ausgeführt worden ist. Oben ringsherum, um die vier Mauern der Kirche geht, nach Art der Inschriften in der großen Kubbet-es-Sachra oder der sog. Omar-moschee, ein etwa anderthalb Fuß breiter Fries herum mit den Seligpreisungen der Bergpredigt in schöner arabischer Schrift, blau auf weißem Grunde, was originell und ganz orientalisches ausieht.

Die neue Kirche steht, in der Nähe des Russenbaues, auf einem schönen freien Platze an der Straße, welche über Bireh nach Damascus führt, einem Platze, von welchem aus man die schönste Aussicht nach dem Moabiter-Gebirge hat. Der wohl geplattete Vorplatz ist nach der Straße hin durch eine niedere Mauer mit zierlichem Eisengitter abgeschlossen, also nicht nach Art der Landesitte, welche eine hohe, alle Blicke in das Innere abwehrende Mauer verlangt. Zu beiden Seiten und an der Front der Kirche sind Acazien-, Palmen- und Cypressenbäume gepflanzt.

Der Tag der Einweihung dieser schönen Kirche nach romanischem Stil war der erste Adventsonntag des Jahres 1874 gewesen. Um 9 1/2 Uhr hatte die kleine Glocke mit hellen Tönen zu der Feier eingeladen. Lange vorher indeß hatte sich eine nicht geringe Anzahl von Deutschen und Arabern, von Lateinern (Katholiken), Griechen, Armeniern, Proselyten verschiedener Abstammung in buntem Trachten- und Nationalitäten-Gemisch eingefunden. Bei dem Festzug, der von der benachbarten Wohnung des Pfarrers ausgegangen, war die englische Mission in Palästina und Kleinasien zahlreich vertreten gewesen; er wurde geführt von dem greisen, ehrwürdigen Bischof Gobat. Unter den Festgästen befand sich der englische und deutsche Consul, sowie der syrische Bischof mit zwei Priestern. Nach einem schönen Vorspiel der Orgel und einem von den Knaben des sog. syrischen (Schneller'schen) Waisenhauses, sowie den Mädchen von Talitha Kumi (des Mädchen-Erziehungshauses, an welchem Diaconissen von Kaiserswerth wirken) ausgeführten Gesang las der Pfarrer von Nazareth, Herr Zeller aus Württemberg, die Gebete, worauf der Parochus der Gemeinde die Predigt hielt, welcher das Gleichniß vom Senfkorn zu Grunde gelegt war. Nach einem Gemeindegesang schritt der Bischof zur Ordination des eingebornen Gehülfen Chalil Dschamil zur Würde eines Diaconus, welche feierliche Handlung einen ganz besondern Eindruck auf die anwesenden christlichen und muhammedanischen Einwohner machte. Nach vollzogener Ordination wurde das h. Abendmahl ausgetheilt.

Die evangelische Genossenschaft Jerusalems hatte bis jetzt zwei Gotteshäuser, nämlich die Christuskirche auf dem Zion, zu welcher bereits im Jahr 1842 der Grundstein gelegt wurde und welche am 21. Januar 1849 ihre Einweihung erhalten hat, und die am 13. Juli 1871 eingeweihte deutsche Kapelle auf dem alten Johanniterplatz in der nächsten Nähe der Grabkirche, also in der Mitte der Stadt. Und nun hat sie deren drei. Hoffentlich erhebt an der Stelle der deutschen Kapelle bald ein deutscher Dom. Die Vorarbeiten dazu sind durch den k. Baurath Professor Adler in Berlin bereits ausgeführt.



Anſicht der St. Paulskirche in Jeruſalem.

Das Rietschel-Museum in Dresden.

(Schluß.)

Wir wandern zum dritten Saale, welcher die Arbeiten enthält, die Rietschel zum Dresdner Museum lieferte und die wir dort in ihrer ausgeführten Gestalt schauten. Es würde uns zu weit führen, diese hier zu beschreiben; nur so viel sei hier erwähnt, daß diese Arbeiten im Jahr 1852 begannen, daß der Entwurf des an der Südseite desselben dargestellten Cycclus von Bildern von Hähnel, der an der Nordseite von Rietschel herrührt, daß die Nordseite die griechische Kunstwelt, die Südseite die christliche Welt zur Anschauung bringt und daß sich die beiden Künstler in ihre Arbeiten in einträchtigstem Sinne theilten. Von den Gestalten der heiligen Geschichte hat Rietschel David und Salomo, Johannes den Täufer und Maria, die vier Evangelisten, die Apostel Petrus und Paulus, die Diakonen Stephanus und Laurentius, die Frauen Catharina und Cäcilia und aus der spätern Geschichte Kaiser Barbarossa und Gottfried von Bouillon bearbeitet.

Tief ergreifend ist die friesartige Zeichnung nach Goethe's Gedicht Charon, worin Rietschel seinem Schmerze um den Verlust seiner geliebten Gattin Charlotte Ausdruck gibt. Es ist der unerbittliche Tod in der Gestalt des Charon, der neugriechischen Gestalt für den fernhin treffenden Apoll, eine geisterhaft erregte Scenerie in ungeheuren Gegensätzen. Links unten Freude und Frohsinn, stilles Glück des häuslichen Lebens, munterer Scherz der Jugend. Der von der Arbeit des Feldes heimkehrende Vater begrüßt sein liebes Kind in den Armen der glücklichen Mutter; am Brunnen, den eine Pinie überschattet, schäkern fröhliche Mägde. Da plötzlich faust oben in den Lüften die wilde Jagd heran; unten sammeln Kinder in heiterer Jugendlust Blumen und ergötzen sich mit dem Fange der Schmetterlinge, oben stürmen die von des Todes Pfeil getroffenen Geister dahin. Der unerbittliche Charon, der auf geisterhaftem Rosse einherreitet und mit seinen Geschossen die Menschen aus Glück und Freude, wie aus Jammer und Elend herausreißt, ist der gewaltige Mittelpunkt der sturmbelegten Scene. Vor ihm eilt die schreckliche Gestalt des Selbstmörders, der im Tode die ersehnte Ruhe nicht gefunden. Hinter dem furchtbaren Todesreiter schweben die Geister der Armen und Alten. Unten aber auf Erden herrscht Jammer und Entsetzen; die trauernde Mutter sucht das scheidende Kind frampfhaft festzuhalten, es ist umsonst; die Liebenden umklammern einander vergeblich, der mannichfachste Schmerz in seinen verschiedenen Nuancen spricht sich hier erschütternd aus. Doch wenn Goethe so nur das heidnische Moment des Todes schilderte, drängte es den christlichen Künstler, dieses durch das christliche Moment zu ergänzen. Die Genien der Hoffnung und des Glaubens folgen dem geisterhaften Zuge und streuen die Blumen des Trostes und der Freude nieder auf die Trauernden, eine glückliche Familie sehen wir noch zuletzt; so schließt das Schauer erregende Bild mit Trost und Freude ab.

Eine andere Zeichnung von nicht minderer Schönheit findet sich in demselben Saale, es ist das Wiedersehen Josephs und Jakobs, die bereits aus dem Jahr 1829 stammt. Rietschel sagt über die Entstehung dieser Composition: „Der Tod meines

Vaters — er war am 21. Dezember 1828 an einem Schlaganfall gestorben — erschütterte mich tief. Ich fühlte das Bedürfniß, meinem Schmerze und meiner Sehnsucht nach dem geliebten Todten künstlerischen Ausdruck zu geben; ich fiel auf das Wiedersehen Joseph's mit seinem Vater Jakob. Ich zeichnete vier Wochen lang mit größter Hingebung des Abends daran. Herr v. Quandt kaufte es mir für 100 Thaler ab — ein unerwartet glückliches Ereigniß für mich.“

Es war seine erste größere Composition, sie war aus dem eigenen Leben mit seinen Erfahrungen herausgewachsen. Darum liegt auch ein volles Leben darin. Später, im Jahr 1842, hat er sie als Reliefs bearbeitet; auch diese finden sich in unserm Saale vor.

Eine herrliche, köstliche Gestalt ist dieser Joseph, er ist der Mittelpunkt der ganzen figurenreichen Scene. Ich möchte sagen: nur jugendliche Begeisterung vermag eine solche Gestalt zu schaffen. All' die Freude und Liebe, all' die Verehrung und Dankbarkeit, die er selbst gegen seinen theuren Vater hegte, hat er in diesen Joseph hineingelegt. Es ist der blühende, aufstrebende, einer großen Zukunft entgegengehende Sohn. Ihm gegenüber steht der gebeugte, alternde Vater, der so Schweres erlebt, dem Thränen seine Speise in der letzten Zeit gewesen waren, der solche Freude nicht mehr zu schauen gehofft hatte. Mit raschen Schritten stürzt sich Joseph seinem Vater entgegen, sein Mantel wallt im Winde; hier schon wird die Kunst Rietschel's bemerkbar, die Gewandung in eine rhythmische Mitfeier mit der Seele zu ziehen. Alles eilt und fliegt an dieser Gestalt, es ist ein unendliches Entzücken des Wiedersehens. Wie ganz anders prägt sich dieselbe Empfindung bei dem durch Schmerz gereiften Alten aus. Er schaut still und ernst in das Antlitz des auf ihn zueilenden Sohnes, die eine Hand hebt er verwundert empor, als wollte er sagen: ach, ist es möglich, daß mir solche Freude nach solcher Prüfung noch zu Theil wird? Mit der andern Hand führt er ihm Benjamin zu, der in ächt kindlicher Weise in seliger Freude die Hand des hoch gestellten Bruders küßt. Verwundert schauen die Egyptianer, die Joseph's Wagen gelenkt und ihn begleitet haben, den ergreifenden Vorgang. Und nun folgen die Gruppen der andern Brüder, in welchen sich diese Schwingungen der Freude und des Staunens fortsetzen, bis sie in den entfernteren Gruppen sich mehr und mehr verlieren, wie ein Wellenschlag, dessen Kreise sich nach und nach immer mehr abschwächen. Während in den vorderen Reihen sich die Einzelnen zur Begrüßung des Bruders hinzudrängen suchen oder verwundert auf den Vorgang schauen, folgen dann Gruppen, wo Kinder in ihre eigenen Spiele so vertieft sind, daß sie auf den Vorgang nicht mehr merken; schließlich kann sich die Theilnahme nur dadurch mehr kund geben, daß einer der Hirten, der die Hand über die Augen hält, aus der Ferne sich den Vorgang erschaut, bis die letzte Gruppe, gleichsam ohne Ahnung von dem, was im Vordergrund die Herzen bewegt, in ruhigem Gemüthe sich des Glückes freut. So bildet diese Darstellung eine Stufenfolge der mannichfachen Empfindungen, von der heftigsten Erregung des Herzens an bis zur stillen, wonnigen Freude des ruhigen Besizes. Wie der Dichter Freude und Schmerz im Liede aushaucht und dadurch seine Beruhigung findet, so drängt es den ächten Künstler, auch die mächtigen Bewegungen der Seele in sein Kunstgebilde niederzulegen. Dieser Gegenstand ist Rietschel lieb geblieben. Als er im Jahre 1842 Muße

hatte, hat er einen Theil derselben in Relief ausgeführt. Es ist nach dem Urtheile von Sachkennern eines seiner schönsten Werke, voll Lebens, zart und innig.

Außerdem befindet sich noch in diesem Saale das Modell des am Museum angebrachten Kinderfrieses: die Wettfahrt, und dann der Wettkampf und Wettgesang bei den olympischen Spielen. Sie befinden sich über den Seitenportalen und repräsentiren dort im Zusammenhange die Stufenleiter der griechischen Geistesentwicklung jener Zeit, welche die Gymnastik des Körpers zu vorzüglicher Ausbildung brachte. Das frische, heitere Leben der griechischen Jugend und die Gewandtheit und Elastizität ihrer Körper ist hier anziehend dargestellt. Ebendasselbst sieht man auch die vier Genien, welche die vier Elemente symbolisiren und mit den entsprechenden Attributen bezeichnet sind. Der Künstler wollte dadurch ausdrücken, daß die griechische Weltanschauung die Natur in ihren einzelnen Elementen zuerst erforscht und zum Gegenstand des philosophischen Nachdenkens gemacht habe; doch liegt dieser Gedanke immerhin etwas ferne und gibt sich nicht so frei und ungezwungen, wie wir es sonst bei den Reliefs des Meisters gewöhnt sind. Wir übergangen die übrigen Statuen, welche er für das Museum gearbeitet hat; es ist eine zu große Menge, als daß wir sie im Einzelnen beschreiben könnten. Dieses Gebäude prangt von einer solchen Fülle Skulpturen, wie sich nicht leicht ein zweites finden mag, und ist nur zu beklagen, daß leider hubenhafter Muthwille einzelne derselben, die an den untern Räumen angebracht sind, schon beschädigt hat, andere aber durch ihre bedeutende Höhe sich einer genaueren Betrachtung entziehen.

Wir treten in den vierten und letzten Saal ein, der sich links vom zweiten befindet und fassen hier zunächst die Reliefs in's Auge, welche die vier Tageszeiten darstellen, welche der Künstler im Jahre 1849 schuf und die 1850 in Marmor ausgeführt wurden. Es sind lichte, klare Gestalten, Knaben, welche die Tageszeiten darstellen, die sofort erkennen lassen, was sie uns sagen wollen. Freudig erhebt sich der leicht beschwingte Genius des Morgens, kräftig stößt er die Gule der Nacht von sich, während die Lerche freudig zur Höhe emporsteigt. In der Hand hält er die Fackel des Lichtes hoch empor. Seine schönen Locken flattern im Morgenwinde, sein leichtes Gewand hat er abgeschüttelt, die Frische des Morgens spricht sich in jedem seiner Züge aus. Der Genius des Tages ist in rüstiger Kraft dargestellt, nach oben ist sein Auge gerichtet, es ist Alles licht und sonnig um ihn, der Schmetterling ist fröhlich im Glanze des Tages und der Kranz der Sonnenblumen in der Hand ist das Bild des Lichtes. Ihm folgt der Genius des Abends, seine Glieder sind schlaff geworden in der Arbeit, das Auge müde unter des Tages Last, dieß hat der Künstler sprechend zum Ausdruck gebracht, aber er senkt auch die Fackel des Lichtes abwärts, und die Fledermaus eilt herzu, denn sie weiß, nun sei ihre Zeit gekommen. Der Genius der Nacht ist in dem Momente gedacht, da er zur Ruhe sich geneigt hat; er zieht das Gewand an sich sorgsam heran, der Schlummer hat sich süß und erquickend auf seine Augen gelegt, der Mohn, den er in der rechten Hand hält, deutet auf die betäubende Macht des Schlafes, nur die Gule wacht, sie eilt fröhlich herzu, denn nun ist ihr Tagewerk gekommen. Lieblich, sprechend und ausdrucksvoll sind alle diese Gestalten; eine tiefe und zarte Empfindung weht uns daraus an; es offenbart sich uns Nietzsch's Weise, eine Idee bis zum leisesten

Töne ausklingen zu lassen, hier so schön in der durchgreifenden Beziehung aller Theile, auch der äußerlichsten, auf den Einen Grundgedanken. Auf dieser Seite befinden sich unter andren Medaillons auch diejenigen Ernst Rietchel's und seines Elternpaares.

Wir wenden uns zu den beiden Seitenwänden und erblicken hier die Giebelfelder, welche auf dem leider am 21. September 1869 niedergebrannten Dresdner Theater angebracht waren, links die Darstellung der Macht der Musik, die dort das südliche Giebelfeld bildete, rechts die Verfolgung des Drest, das Wesen der Tragödie bezeichnend, weiland am nördlichen Giebel des Theaters. Die Figuren sind in zwei Drittel Lebensgröße, im Theater waren sie in Sandstein in einer Größe von sieben bis acht Fuß ausgeführt worden. Oppermann tadelt an dem ersteren, er habe durch eine gewisse Unruhe in allzu großem Wechsel von Licht und Schatten keine recht architektonische Wirkung hervorgebracht. Wir können dieses natürlich nicht mehr nach der ausgeführten Sandstein-Arbeit beurtheilen, die ja für immer vernichtet ist, aber das Gypsmodell bewirkt diesen Eindruck nicht, ja gerade dieses Giebelfeld hat uns durch die feine Empfindung, welche es durchzittert, besonders tief ergriffen. Es spricht sich in demselben das deutliche Gemüth aus, welches eine so reiche Tonleiter der mannichfachen Gefühle besitzt. Diese Saiten des Gemüthes zu bewegen hat nicht leicht einer der neueren Künstler so verstanden, wie Rietchel.

In der Mitte des Giebelfeldes stand der Genius der Musik, begeistert in die Feier greifend, er nimmt auf dem Adler den Aufzug in die Höhe. Hier im Modelle ist bloß der Adler dargestellt. Sie ist hier nach doppelter Wirkung aufgefaßt, als Pflegerin der Tapferkeit und der Liebe, darum sind auch zwei Organe ihr beigegeben, welche gleichsam die Töne, die sie selbst in reinem Aether, der Wirklichkeit des Lebens entnommen, auf ihrer Feier erklingen läßt, in die Bedürfnisse und Kämpfe der Zeit eintragen. Deshalb ist hier, dem Zuschauer rechts, ein energischer Jüngling stehend dargestellt, der kräftig in die Kriegspause stößt und den Lorbeerfranz bereits in der Hand hält, um den Siegespreis der Tugend schon vor Augen zu stellen, während links es eine Jungfrau ist, die mit Blumen bekränzt, knieend eine Hirtenflöte bläst und so die milden, weichen Töne bezaubernder Liebe ertönen läßt, welche Allen, die ihr folgen, Blumen der Freude windet. Dem entsprechend ist nun auf der rechten Seite vorwiegend das männliche, auf der linken das weibliche Geschlecht repräsentirt. Hier hat Rietchel das Lauschen und die Energie des Horchens dargestellt, man sieht es den Gestalten an, wie der Töne Macht in begeisternder Fülle ihre Seele ergreift; man gewahrt, wie dieser Einfluß bei den Einen erst ein beginnender ist und zu tiefem Sinnen veranlaßt, bei den Andern bereits seine volle Wirkung erzielt hat und nun die mächtige That als Frucht dieses Eindruckes sich erweist. Zudem korrespondiren sich in passender Weise die Gruppen der beiden Seiten, ohne daß diese Ordnung eine mechanisch gebildete wäre. Auf der einen Seite, nach der die Töne der Kriegspause dringen, sehen wir zunächst einen Greis, horchend auf diesen Ton, der ihm aus den Jahren seiner Jugend wohl bekannt ist, er merkt: von Neuem ist der Kampf entbrannt, der seit lange geruht, es zieht ihm wie eine Schwermuthswolke über das Angesicht, daß er nicht mehr mit hinausziehen kann in den blutigen Streit, und doch spricht aus diesem

Gefichte auch die freudige Zuversicht: das Vaterland wird seine Vertheidiger finden. Und so ist es, das bezeugt die nächste Gruppe. Ein jugendlicher Mann rüstet sich zum Streite, nicht Trauer und Zagen ist es, was das Herz seiner Frau erfüllt, sie hat ja auch die Macht der Kriegstrommete an sich erfahren, sie bringt selbst das Schwert des Gatten herbei und gürtet ihn mit demselben, damit er siegreich für Haus und Herd streite. Doch nicht bloß die Männer, die Weib und Kind haben, sollen für Haus und Hof kämpfen, es fällt dieser Beruf noch mehr den Jünglingen zu. Darum sehen wir weiter zwei edle Jünglinge; sie lagen bisher in süßer Ruhe am Meeresstrande, da hat der Ton der Tuba ihr Ohr getroffen, die Kriegeslust hat er in ihren Herzen entflammt, mit freudiger Begeisterung reichen sie sich die Hände und geloben sich Treue bis in den Tod, aber vor Allem Treue dem Vaterlande, das sie geboren. Zum Schlusse dieser Hälfte finden wir dann noch, damit alle Altersstufen vertreten seien, den Knaben, der aus einer Schale den Schwan, den Vogel des Heldengesanges, trinkt und so auch die Theilnahme des Kindesalters an den Kämpfen des Heimathlandes symbolisirt.

Wie fein und zart entsprechen nun dieser Hälfte die Gruppen der andern Hälfte. Dort hat eine jugendliche weibliche Gestalt das süße Liebeslied von der Hirtenflöte erschallen lassen. Da steht ihr zunächst, dem laujchenden Greise der andern Hälfte korrespondirend, eine horchende Jungfrau; die Töne sind ihr zu Herzen gegangen, sie ist sich der bisher verschlossenen Macht des Liebessehns bewußt geworden, sie steht nun so stumm und schweigsam da; es ist ihr etwas Räthselhaftes, noch nicht ganz Erfasßbares mit diesen Tönen widerfahren. Hier also hat die Musik der Liebe erst ihre Wirkung begonnen, aber in reicherer Entfaltung sehen wir dieselbe in der nächsten Gruppe, wo wir ein Liebespaar mit Symbolen erblicken, die ihrer freudigen Lust begeisterten Ausdruck verleihen. Tiefer in's Leben hinein führt die folgende Gruppe, die uns die Freude ehelicher Liebe und heiteren Familienglücks vor Augen führt, wie sie durch die Lieder der Freude gewirkt wird, die Mutter des Hauses freut sich ihres holden Kindes, der Gatte hebt in heiterer Lust den Becher hoch empor, um ihn zur Bestätigung der Fülle seines Genusses zu leeren, Freude und Lust herrscht in diesem Kreise. Zum Abschlusse auch dieser Hälfte dient ein Knabe, der die Gule, das Symbol der Klage und des Trübfinns, verschneucht. Rietschel hat diese Giebelfelder bereits im Jahre 1839 und 1840 bearbeitet, es war für ihn die erste Arbeit dieser Art, und merkwürdig, die Entwürfe zu beiden Darstellungen kamen ihm an Einem Abend zur Gestaltung, die er auch sofort aufzeichnete.

Das andere Giebelfeld stellt die Tragödie dar. Der Mittelpunkt des Bildes ist die tragische Muse, das Haupt bekränzt, mit dem Symbol der Maske. Rechts erblickt man die gräßlichen Macthaten des Orestes, der aus dem Lande der Phoker zurückgekehrt den gemordeten Vater so blutig an der Mutter und ihrem Buhlen gerächt hat. In der Ecke liegt Megisth an einen Dreifuß hingefallen. Hingestürzte Hausgeräthe bezeichnen den gewaltthamen Mord, der tief gesenkte Kopf zeigt darauf hin, daß dieses Leben gräßlich geendet hat. Dann sieht man Klytämnestra in den Armen einer entsetzten Dienerin ihr blutbeflecktes Leben enden, ein anderer Diener ruft die Rache der Götter herab. Weiter im Vordergrunde stehen die drei Furien, voll Gluth der Verfolgung im Angesichte, sie haben die Fackeln der Rache ange-

zündet, die eine derselben schaut entsetzt nach dem greuelvollen Anblick zurück, erschüttert greift sie mit der Hand in ihre Schlangenhaare, die beiden andern haben den Mörder bereits in's Auge gefaßt und eilen ihm nach, um sichere Rache an ihm zu nehmen. Die vorderste jedoch erschaut bereits, daß dem Verfolgten Schutz zu Theil werde, sie senkt die Rachefackel gegen den Boden. Orestes sucht verzweifelt ihrer Wuth zu entgehen, er sieht hangend nach den grimmigen Verfolgerinnen um, doch schon sind ihm, auf der linken Seite der Muse, Athene und Apollo nahe, die ihn unter ihre Obhut nehmen. Apollo verheißt ihm Vergebung seines Frevels, wenn er seine Schwester Iphigenia aus dem Barbarenlande Tauris zurückführt. Eine herrliche Figur ist diese Athene. Mit mächtigem Helme sitzt sie auf ihrem Throne, die Locken wallen ihr unter demselben in reicher Fülle hervor. Das gebietende Angesicht wendet sie den Furien zu, die hoch gehobene linke Hand zeigt denselben zur Genüge, daß ihre Macht ein Ende hat; ihre Rechte ergreift den zitternden Orestes, um ihm Muth einzulößen in der großen Gefahr. Noch kann er es nicht glauben, daß er gerettet ist, denn vor seinen Augen stehen ja noch die greulichen Ernynnien, seine abwehrende Hand sucht sich vor ihnen zu schützen und der krampfhast ausgestreckte linke Fuß, der sich mit dem vorwärts gerichteten rechten Fuße der vordersten Furie schon berührt, malt die unendliche Angst, die sein Gebein durchzittert.

Hinter den Gottheiten folgt die Gruppe der Richter des Areopag, ernster, besonnener Männer. Es sind drei Gestalten, welche mit ruhiger Klarheit den schwierigen Rechtsfall prüfen. Der Eine sieht mit hellem Auge in die Welt des Geschehenen hinein, der andere scheint seiner Bedenken nicht Meister zu werden, der dritte hält die Stimmurne, um die entscheidenden Loose schließlich darin aufzunehmen. Die Sage erzählt, die Stimmen für Verurtheilung und Losprechung seien gleich gewesen. Da habe Athene einen Stein in die Urne des Erbarmens geworfen. Dadurch ward der Bedrängte von der Verfolgung der Furien erlöst. Den Abschluß der ergreifenden Scene bildet eine hingelagerte Frau, die aufmerksam das Ganze betrachtet, neben ihr Rad und Ruder, doch wohl ein Sinnbild der Unterthanen, in deren Mitte sich dieß tragische Ereigniß zutrug. Majestätisch steht im Mittelpunkte des Ganzen die tragische Muse; beide Kreise scheidend, doch nicht die Furien abwehrend, dazu steht sie zu ruhig und erhaben da, sondern als die Göttin, vor deren Augen sich die menschliche Geschichte mit ihren räthselhaften Entwicklungen vollzieht.

Wir übergehen die Modelle der Goethe- und Schiller-Statuen, die Skizzen der Wasser schöpfenden Nymphe und der Caritas, einer Mutter mit drei Kindern, das liebliche Kind mit der Taube, Eurydice, die nach dem verlorenen Gatten sehnend zurückblickt, und die verschiedenen Medaillons von berühmten Leuten, als Bendenmann, Lindenau, Emil Devrient, Bogumil Davison, Schnorr, Carus, Crusius, Franz Vitz, Heinrich Brodhaus, um uns das berühmte Relief, den Christengel, noch zu betrachten, das Rietschel im Jahre 1845 dem Dresdner Kunstverein zum Geschenke machte. Er hat darin seinen frommen Sinn lieblich ausgesprochen. In der heiligen Nacht trägt ein mächtiger Engel mit faltenreichem Gewande, Himmelsfeligkeit im Angesichte, das segnende Kindlein hernieder in diese Welt voll Leides und voll Thränen. Zwei liebliche Engel in kleinerer Statur begleiten ihn. Es ist, als ob der ewige Friede mit diesem Kinde auf die Erde niederthaute. Alles ist so friedens-

reich, so rein und zart, so leichtbeschwingt und hold. Ein Herz, das dieses liebliche Bild schaffen konnte, hat die Holseligkeit der heiligen Nacht tief nachgeföhlt.

Neben diesem schönen Bilde sehen wir noch zwei Reliefs, die uns Zeugniß geben von Rietschel's heiterem Humor. Sie stellen Amor auf dem Panther dar, das eine, wie er das unwillige Thier reizt, das andere, wie er auf dem ergriminten Thiere dahinfliegt. Das erste zeigt, wie der muthwillige Knabe, nicht ahnend der Stärke des Thiers, denselben mit aller Macht anspornt, das zweite, wie er seine Unbesonnenheit büßen muß; denn nun einmal ergrimmt eilt das wüthende Thier in maßlosen Sätzen dahin, brüllend und schnaubend, so daß es dem armen Amor angst und bange wird. Krampfhaft hält er sich an seinem Halse, wie ein rettungslos verlornen Knabe sieht er auf demselben; man meint, er müsse im nächsten Augenblicke herunterfliegen und seinen Uebermuth schwer büßen. Als der selige König Friedrich Wilhelm IV. dieß Bild sah, mußte er laut auflachen und bestellte sofort seine Ausführung in Marmor, ebenso ließ es sich Lord Townsend in Marmor ausführen, für welchen denn Rietschel auch das erste Relief komponirte.

Nach solcher Erquickung, die uns der hohe Meister mit seinen herrlichen Schöpfungen bereitet hatte, drängte es uns noch, das Grab dessen, den unsere Seele lieb gewonnen hatte, zu besuchen. Wir gingen auf den weit entlegenen Friedhof der Kreuzkirchen-Gemeinde. Aber in ungeheurer Ausdehnung zieht er sich dahin, unzählig sind die Grabstätten, welche ihn erfüllen. Die Schatten der Nacht senkten sich herab, und wir hatten sein Grab noch nicht gefunden. So schieden wir von dieser geweihten Stätte, die so viele Todte birgt, und riefen dem edlen Meister dankbar zu: Ruhe sanft im Frieden Gottes, deine Werke waren ein schöner Lobpsalm des Reichthums unseres Gottes! Mögen noch viele Herzen sich daran erquicken!

E. Engelhardt.

Vom christlichen Kunstverein in Stuttgart.

Der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs hielt in diesem Jahre seine Hauptversammlung in dem Saale der evangelischen Gesellschaft am 22. Oktober während der Dauer der württembergischen Landessynode und hatte sich vornemlich des Zuspruchs aus dem Kreise der Synodalen zu erfreuen. Auf großen Tischen lagen die Kirchengefäße aus den Lagern von Föhr, Osterberg, Engelhardt, Wellhöfer, Märklin und Kurz ausgestellt, ferner die großen Holzschnitte, die der Verein herausgegeben, architektonische Zeichnungen von Steindorff u. A. m. Nach dem Eingangsgebete trug Prälat v. Merz den Geschäftsbericht des Ausschusses über den Zeitraum der zwei letzten Jahre vor. Derselbe lautet wie folgt:

„Von den Hauptversammlungen unseres Vereins, welche sich einander je nach einem Zeitraum von zwei Jahren zu folgen haben, ist es heute die neunte, bei welcher wir Sie mit einer erfreulichen Kunde von dem Wachsthum der Vereinsgenossenschaft und von den gesegneten Erfolgen der Thätigkeit Ihres Ausschusses begrüßen dürfen. Unsere Mitgliederzahl ist von 807 auf 1220 gestiegen, unter welchen

sich in Folge unserer auf den Wunsch der vorigen Hauptversammlung ausgegangenen illustrierten Ansprache nunmehr 350 kirchliche Gemeinde- und Diöcesanbehörden befinden. Die Jahresbeiträge, welche sich auf 921 fl. beliefen, sind nunmehr auf 1471 fl. erhöht, und dazu haben wir schon zum zweiten Mal einen Staatsbeitrag von 300 fl., auch im Laufe dieses Jahres ein außerordentliches Geschenk der deutschen Kaiserin im Betrage von 150 Mark empfangen. Ferner hat die hohe Finanzverwaltung auf unser Ansuchen für die Jahre 1873—75 uns Steuernachlaß bewilligt. Diese verstärkten Mittel setzten uns in den Stand, die Vereinsgabe, welche sich seit Jahresanfang in Ihren Händen befindet, den großen Holzschnitt von Wolf in München nach der Zeichnung unseres Landsmannes Jakob Grünenwald daselbst: der Auszug der Waldenser, zur Ausführung zu bringen. Daß dieses schöne Kunstwerk allgemeinen Beifall fand und auch außerhalb der Grenzen des Vereins lebhafteste Theilnahme und Nachfrage erregte, gereicht uns zu hoher Befriedigung. Wir haben ferner das Blatt nicht nur in die Schule von Schönenberg bei Maulbronn, in dessen Kirchlein Heinrich Arnaud begraben liegt, gestiftet, sondern es als Geschenk der hochwürdigen Waldensertafel zu Torre Pellice in den italienischen Thälern und drei hervorragenden evangelischen Predigern der dortigen Gemeinden übersendet. Der Aufwand dieser Herausgabe hat sich auf 952 fl. belaufen. Außerdem ist in letzter Zeit auf mehrseitige Anregung vom Lande eine Anzahl von Entwürfen zu mehr oder weniger einfachen christlichen Grabsteinen durch die beiden Ausschußmitglieder, Professor Dollinger und Architekt Steindorff, erfunden, auf einem großen Blatte autographisch in 300 Abdrücken vervielfältigt und an die Agenten des Vereins zur Verwendung in ihren Diöcesen hinausgegeben worden. Ein Gleiches behalten wir uns mit den Zeichnungen von hölzernen Grabkreuzen derselben Architekten und von Kirchenstühlen des Hrn. Steindorff, welche nach den verschiedensten Gegenden schon erbeten und benützt wurden, vor.

„Von kirchlichen Neubauten, welche den Ausschuß beschäftigt haben, ist vorerst der Plan einer Kirche für die von der Parochie Altshausen sich abzweigende evangelische Gemeinde der früher österreichischen Stadt Saulgau zu nennen. Die Errichtung dieses Baues, wozu die Grundfläche von der Eisenbahnverwaltung geschenkt worden ist, hat sich der württembergische Hauptverein der Gustav-Adolfs-Stiftung zur Aufgabe gemacht, und auf Ansuchen der Gemeindevorsteher haben wir unser Ausschußmitglied, Oberbaurath v. Leins, mit den Entwürfen beauftragt, welche sodann aus Mitteln unserer Vereinskasse hergestellt, von den Betheiligten beifällig und dankbar aufgenommen worden sind und binnen zweier Jahre zur Ausführung gelangen sollen.

„Auf Erfordern des evangelischen Consistoriums haben wir ein eingehendes Gutachten über den von Prof. Beyer gefertigten Plan einer Friedhofskapelle für den neuen Stuttgarter Pragfriedhof erstattet. Aus einer Reihe von Gemeinden, welche in größerem oder kleinerem Umfang eine Ausbesserung ihrer Kirchengebäude vorhatten, heben wir hervor: Bliezhausen Def. Tübingen und Merklingen Def. Leonberg, wo Architekt Weisbarth, Widdern Def. Neuenstadt, wo Architekt Steindorff, Neubronn Def. Weikersheim, wo Oberbaurath von Leins, Löchgau Def. Besigheim, wo Professor Dollinger das Erforderte übernommen und durchgeführt haben. Von besonderem

Interesse ist jedoch die Weitzkirche zu Mühlhausen am Neckar, welche im Jahr 1880 das 400jährige Jubelfest ihrer Gründung begeht und in gemeinschaftlicher Fürsorge des königl. Cultusministeriums, des Freiherrn von Palm als Patrons, der Gemeinde selbst und unsers Vereins in einen würdigeren Zustand durch Entfeuchtung der Nordwand, durch Richtigtstellung von Thüren und Fenstern, durch Restauration der Altarbilder und durch angemessene Auffrischung der alten Wandbemalung gebracht werden soll. Die beiden Ausschußmitglieder, Dr. Krell und Architekt Steindorff, haben unter Rücksprache mit dem Conservator der Alterthümer, Dr. Paulus, die Leitung der erforderlichen Arbeiten übernommen, und bereits ist Mehreres an der Architektur in Angriff genommen und sind die Flügelaltäre eines Altars durch den Maler Lamberti dahier in durchaus befriedigender Weise hergerichtet worden. Um so mehr mußten wir bedauern, daß die Klosterkirche zu Murrhardt durch einen Staats-techniker abweichend von dem durch uns erstatteten Gutachten restaurirt worden ist, daß die Gemeindebehörde Holzgerlingen Def. Böblingen sich bisher gesträubt, auf den von Hrn. Steindorff erteilten Rath für Aufstellung ihrer neuen Orgel einzugehen, und daß man in Weikersheim sich noch nicht entschließen kann, den von Hrn. v. Veins gelieferten Plan einer gründlichen Besserung der Kirche auszuführen. Dagegen freuen wir uns des Interesses, mit welchem der Freiherr Götz von Berlichingen auf die Vorschläge des Hrn. Steindorff an die Restauration der Kirche von Jarthausen Hand anlegen läßt.

„Einen schönen neuen Altar besitzt die Gemeinde Thamm bei Ludwigsburg, neue Kanzeln haben die Gemeinden Kuchen Def. Geislingen und Weitzweiler in Bayern gleichfalls nach den Angaben des Hrn. Steindorff errichten lassen.

„Ein Kriegerdenkmal für 1870—71, nach dem Entwurf des Prof. Dollinger, ist für die Kirche zu Oberdigsheim, Zittel von Thieringen Def. Balingen, von dem hiesigen Bildhauer Kleejattel gefertigt worden. Der Verein hat die Kosten des Ornaments aus seiner Kasse bestritten.

„Einen Bibelpult, in Eichenholz, mit dem Monogramm Christi versehen, hat für den Altar der Stadtkirche zu Künzelsau der hiesige Kunstschreiner Meyer geliefert. In die Kirche von Reinerzan Def. Freudenstadt haben wir durch die Fabrik von Theodor Baur dahier Fenstervorhänge mit christlichen Bildern um einen auffallend billigen Preis vermittelt.

„Gehen wir weiter zu den Werken kirchlicher Malerei; so haben wir für's Erste den Entschluß der Gemeinde zu Oberholzheim Def. Biberach zu erwähnen, die von ihr unternommene Restauration ihrer Kirche durch ein neues würdiges Altargemälde zu vollenden. Die dortige Kirche, mitten unter einer katholischen Umgebung, hat noch die im Mittelalter aufgekommene Art eines mit bildlichem Schmuck versehenen Altaraufsatzes, wie es auch in der übrigen lutherischen Kirche zumal des nördlichen Deutschlands üblich ist. Das Pfarramt wendete sich zu diesem Behufe an unseren Rath und wir schlugen ihm vor, eines von den Altarbildern, welche der Verein für religiöse Kunst in Berlin durch den Historienmaler, Prof. Pfannschmidt daselbst, ausführen ließ, zum Vorbilde zu wählen und mit Gutheißung des uns befreundeten Berliner Vereins sowie unter Weisung und Leitung des berühmten Meisters eine anerkannte Künstlerin, Frln. Antonie Eichler in Berlin, mit der Ausführung zu

betrauen. Das Gemälde ist an Pfingsten fertig geworden und hat wie in Berlin so auch hier, wo es mehrere Wochen lang in einem der Säle der Staats-Gallerie aufgestellt war, großen Beifall geerntet. Es stellt den einladenden Heiland dar, der aus einer Bogenhalle, welche mit bedeutsamen christlichen Symbolen bezeichnet ist, hervortretend, die Hände den Beschauenden entgegenstreckt. Nachdem Oberbaurath v. Leins einen goldenen Rahmen hatte fertigen lassen, ist das Gemälde in der Mitte des Juni an den Ort seiner Bestimmung abgegangen.

„In der Kirche zu Albingen bei Ludwigsburg, einer Stiftung des ausgestorbenen Geschlechts der Herren von Rastenthal, befindet sich an den Emporen zumal des sog. Herrenstuhls eine Reihe von Oelgemälden auf Leinwand mit Darstellungen der biblischen Geschichte. Sie mögen 150 Jahre alt sein, und wenn sie gleich einen höheren Kunstwerth nicht beanspruchen dürfen, so haben sie doch manches Gute und verdienen aus ihrem durch die Zeit verkümmerten Zustand gerissen zu werden. Wir haben ihnen auf Ansuchen der dortigen Behörde unsre Aufmerksamkeit gewidmet und die Einleitung getroffen, daß sie durch den in Cannstatt wohnenden Maler Tiefenbronn unter Mitwirkung des Oberamtsbaumeisters Kappeler aufgefrischt und hergestellt werden. Schöne Holzsculpturen daselbst aus der spätgothischen Periode haben wir dem Vorstande des Museums der vaterländischen Alterthümer, Professor Haack, empfohlen. Für Beschaffung von Glasgemälden sind die Behörden von Cannstatt, Mezingen Def. Urach, beziehungsweise auch Leuzendorf Def. Blaufen den berathen worden. In dem Chor der Cannstatter Stadtkirche führte Glasmaler Gerner zu Obertürkheim für das noch nicht bemalte Fenster den die Kinder segnenden Christus aus, und für Mezingen hat der Historienmaler Bentele eine Skizze der Geburt Christi entworfen, welche in der hiesigen Anstalt von Wilhelm zur Ausführung kommen soll. Ueber eine harmonische Ausstattung des Chors, der Orgel und der beiden Kreuzschiffportale der hiesigen Johanniskirche mit Glasgemälden haben wir auf den Wunsch des Kirchenbauvereins ein vollständiges Programm auf Grundlage der Johanneischen Schriften ausgearbeitet und freuen uns, daß bereits mehrere Stiftungen erfolgt sind, welchen gemäß Director v. Neher mit entsprechenden Cartons beauftragt worden ist.

„An kirchlichen Gefäßen ist zu dem silbernen gothischen Abendmahlskelche, welchen die Föhr'sche Officin nach der Zeichnung von Beisbarth ausgeführt hat und welcher vielfachen Beifall findet, ein etwas kleinerer, von Dollinger im Renaissance-Character erfundener Kelch durch Osterberg dahier gefertigt worden, dessen Preise sich auf 133 und 105 Mark belaufen. Osterberg hat ferner als die Stiftung eines im Ludwigs-Spital genesenen Frankfurters, Hrn. Donner, den vollständigen Apparat silberner Abendmahlsgefäße, gleichfalls nach Dollinger's Entwurf, für diese Anstalt geliefert. Ueber die Ausführung silberner Haustaufgefäße durch Osterberg nach dem Entwurfe desselben Architekten standen wir mit dem kirchlichen Frauenvereine zu Homburg vor der Höhe im preussischen Hessen in Unterhandlung. Zum besonderen Ruhme gereicht es aber der Gemeinde Schömburg Def. Freudenstadt, daß sie im vorigen Jahr eine silberne Tauffchüssel von Eh und Wagner in Berlin sowie eine silberne Taufkanne nach der Zeichnung Steindorff's von Ed. Föhr in Stuttgart bezogen hat und dermalen im Begriffe steht, zwei größere und eine kleinere Abendmahlskanne von

Silber anzuschaffen, an welchen in der Osterberg'schen Officin gearbeitet wird. Für Haus- und Zillaltaufen hat Oberbaurath v. Leins kleinere Gefäße entworfen, welche nunmehr durch die Gebrüder Kurz dahier in englischem Zinn ausgeführt werden. Auch die größeren zinnernen Gefäße, nach Leins und Beisbarth, werden zumal in der durch Hrn. Märklin veranstalteten Versilberung gerne gesucht. Für Kelche empfehlen wir mit Vorliebe die schönen und wohlfeilen in Composition gelieferten von Wellhöfer in Nürnberg, welche Märklin stets auf seinem Lager hat. Für Kranken-Kommunionkelche weisen wir gerne auf die Officin von Erhardt in Gmünd hin.

„Eine für die neue Kirche zu Nagold bestimmte Hostienkapfel in Silber hat nach dem Entwurf Beisbarth's Hr. Osterberg ausgeführt. Wir mußten sie aber zurückziehen, weil ihr Raum dem Bedürfniß der Nagolder Gemeindegottesdienste nicht genügte. Es ist sofort für Nagold nach dem Vorgang der hiesigen Stiftskirche eine mit Sammt überzogene, von silbernem Ornament eingefasste große Hostienkapfel durch Osterberg hergestellt worden, und das uns anheingefallene Gefäß soll bei nächster Gelegenheit seine Verwendung finden. Eine Hostienkapfel von Kaselowski haben wir für Triensbach Def. Graßsheim vermittelt. In Künzelsau, wo die alte Sitte der Kelchbedeckung noch stattfindet, sind durch die Officin von Feuerleber und Heinrich dahier zwei sog. Vela in würdiger Ausstattung gewonnen worden. Ebendorthin hat Osterberg zu der vorhandenen alten Taufkanne eine entsprechende silberne Schlüssel gearbeitet.

„Für Paramententuch und Zubehör ist die Niederlage des Hrn. Kosteletzki noch stets und mehrentheils im unmittelbaren Verkehr mit den kirchlichen Ortsbehörden in Uebung. Auch sind für eine Anzahl von Gemeinden die Hrn. Feuerleber und Heinrich von uns empfohlen worden und haben preiswürdige Arbeit geliefert. Wir erwähnen vorzugsweise die Teppiche vor und hinter dem Altar der hiesigen Leonhardskirche, zu welchen wir den Stoff durch das Magazin von Wilhelm Röper in Leipzig bezogen haben. Fräulein Eugenie Bihler in Neutlingen hat theils einfache Paramente, wie für Klein-Villars, für Winnenden, für Geißelhardt Def. Vehringer, hergerichtet, theils Stickereien ausgeführt, je ein Kreuz für Großbottlingen Def. Nürtingen, und Hildrizhausen Def. Herrenberg, je ein Medaillon für Nagold auf rothem und schwarzem Tuch, Fürfeld Def. Heilbronn, Murrhardt Def. Backnang; reichere Stickereien für die Kapelle des hiesigen Diakonissenhauses, Sulzbach Def. Backnang, Niedernhall Def. Künzelsau, Meßingen Def. Urach, sowie eine leinene Taufsteindecke in Oberpeltach Def. Graßsheim. Während wir freilich diese Fälle immer noch nur zu den Anfängen einer edleren Paramentik in unserem Lande rechnen dürfen, freuen wir uns von den verehrten Pfarrfrauen in Hegenlohe Def. Schorndorf, Thamm Def. Ludwigsburg und Ottenhausen Def. Künzelsau zu hören, daß dieselben selbst Hand angelegt haben, um im Verein mit anderen Kräften für würdige Bekleidung der heiligen Stätten zu sorgen. Eine hiesige Jungfrau hat sich von uns ein schönes mittelalterliches Muster erbeten, um für den Raum vor dem Altar der neuen Johanniskirche einen Teppich herzustellen. Auch haben sich in der letzteren Zeit eine Stickerin in Göppingen, Frln. Friederike Waihinger, und eine andere in Lauffen am Neckar, Frln. Friederike Laiblen, für kirchliche Zwecke zu unserer Verfügung gestellt. Erwähnenswerth ist ferner, daß in einzelnen Gemeinden mehr In-

teresse erwacht, für die verschiedenen Kirchenzeiten in der Farbe der Paramente zu wechseln, und in dieser Richtung haben wir der Filialgemeinde Wittlingsweiler von Grünthal Def. Freudenstadt, welche sich zur Anschaffung rother Paramente entschloß, die schwarzen Paramente aus der Vereinskasse fertigen lassen. In Laufen Def. Balingen haben zwei wohlhabende Bürger, welche auswärts ein glückliches Geschäft betreiben, der neuen Kirche der eine die rothe, der andere die schwarze Bekleidung geschenkt. So eben hat auch der Stiftungsrath von Goldburghausen Def. Alen die Bekleidungen in drei Farben (grün, roth und schwarz) beschloßen.

„Schließlich kommen wir auf eine Geschäftsordnung, zu welcher uns das Bedürfniß geleitet hat, mancherlei Irrungen, welche sich in unserem Verkehr mit den Ortsbehörden zumal in Kirchenbau-sachen einschleichen können, entgegenzuwirken. Diese Geschäftsordnung, welche wir bereits im Abdruck unseren Agenten zugestellt haben und jeder Gemeinde, welche unseren Rath in Anspruch nimmt, zuzustellen gedenken, lautet folgendermaßen:

§. 1. Wendet eine Gemeinde sich in Angelegenheiten eines Kirchenbaues oder der Ausstattung einer Kirche an den Verein mit der Bitte um Berathung, so entsendet der Verein, falls eine Besichtigung an Ort und Stelle nothwendig erscheint, auf seine Kosten einen seiner Techniker, welcher sodann ein schriftliches oder mündliches Gutachten abgibt.

§. 2. Wird auf Grund des in §. 1. genannten Gutachtens von der Gemeinde ein weiteres Vorgehen in der bezüglichlichen Angelegenheit gewünscht, so hat dieselbe hiezu dem Techniker des Vereins durch die dazu berechtigten Organe einen förmlichen Auftrag zu erteilen und demnach für alle weiteren Arbeiten des Letzteren (Zeichnungen, Reisen, Berichte, Beaufsichtigung des Baues, Kostenüberschläge u. s. w.) sowie für Ausführung der Arbeit selbst die Kosten zu tragen.

§. 3. Hinsichtlich der Honorirung des Vereinstechners gilt im Allgemeinen die von dem Verbands deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine 1868 angenommene Norm. Zur Förderung der kirchlichen Kunst haben indessen unsere Techniker bei der Rubrik „für einzelne Arbeiten wie Gutachten, Lokalbesichtigungen u. s. w.“ sich zu einer Preisermäßigung von 45 Proc. verstanden, so daß das Taggelb 10 Reichsmark beträgt.

§. 4. Der Verein ist bereit, Gesuche um Uebernahme eines Theils der Kosten aus erheblichen Gründen, insbesondere im Falle der Mittellosigkeit einer Gemeinde, in Erwägung zu ziehen und denselben je nach Befund der Umstände eine den Mitteln des Vereins entsprechende Berücksichtigung angedeihen zu lassen.

„Wir fügen hier die Bemerkung an, daß die Fertigung wie der Bauweise für die neue Kirche von Saulgau, so der Restaurationsentwürfe für Löchgau und Weiler ganz, für Widdern zur Hälfte auf die Vereinskasse übernommen worden sind. Im Ganzen belaufen sich im letzten Jahre die Ausgaben für Entwürfe auf 209 fl. 8 kr., für Reisen und Berichte auf 92 fl. 12 kr., für Unterstützungen und Geschenke auf 310 fl. 15 kr., zusammen auf 611 fl. 35 kr.

„Die Anträge, welche wir nunmehr an die Hauptversammlung stellen, sind folgende:

1. Den hohen Staats- und Kirchenbehörden für die dem Vereine bewiesene Förderung in dessen Namen und Auftrag zu danken;
2. bei dem eingetretenen Münzwechsel den Jahresbeitrag auf mindestens zwei Reichsmark zu bestimmen;
3. den Vereinsauschuß wieder zu ergänzen, nachdem durch die statutenmäßige Ausloosung die Namen Beisbarth, v. Gemmingen, Leins, Merz, Schill bezeichnet worden sind.

„In den Ausschuß ist nemlich an die Stelle des verstorbenen Consistorialpräsidenten v. Köstlin vor zwei Jahren Herr Kreisgerichtsrath Freiherr v. Gemmingen getreten.

„Hierbei sprechen wir zugleich unser lebhaftes Bedauern aus, daß Architect Steindorff und Dr. Krell, welcher letztere an die bayerische Kunstgewerbeschule zu München berufen ist, nach treuem Antheil an unserer Vereinsarbeit uns demnächst verlassen. Nicht nur aber für sie beide, sondern auch für den Vereinskassier, Hrn. Ebner, dessen unverdrossene Sorgfalt und Mühewaltung vornemlich die Steigerung unserer Mitgliederzahl um die Hälfte bewirkt hat, erbitten wir uns von Ihnen die verdiente Anerkennung.“

Nachdem der Vorsitzende den Werth des Beitritts namentlich der Gemeindevorstände betont und den Eifer der Agenten in der Vermehrung solcher Behörden, unter welchen sich diejenigen der Diöcesen Kirchheim, Freudenstadt, Herrenberg und Waiblingen rühmlich hervorgethan, erwähnt hatte, wurde von mehreren Anwesenden, wie Pfarrer Pfäfflin von Mühlhausen am Neckar und Dekan Freihofer von Nagold dem Ausschusse das Zeugniß treuer Fürsorge und Muthilfe ertheilt, auch von Dekan Metzger in Calw das Segensreiche der Wirksamkeit des Vereins anerkannt.

Die Beschlüsse der Versammlung stimmten mit den vorerwähnten Anträgen des Ausschusses überein und bestätigten die Wiederwahl der durch das Loos ausgeschiedenen Mitglieder desselben.

Schulausgabe der Hey-Spekter'schen Fabeln.

Man kann nicht oft genug unter dem Gewühl des Neuen, das von allen Seiten im Kunst- und Buchhandel sich zudrängt, auf das gediegene gute Alte zurückkommen. Diesem Grundsatz entsprechen wir durch die gewiß willkommene Anzeige, daß die Verlagshandlung von Friedrich Andreas Perthes in Gotha eine Schulausgabe der berühmten gewordenen und weitverbreiteten fünfzig Fabeln für Kinder, die Verse von Hey, die Bilder von Otto Speckter, um den Preis von 1 Mark 50 Pf. veranstaltet hat. Es ist dadurch ermöglicht, diesen Juwel der Kindheitsliteratur auch in diejenigen Kreise des Volkes zu bringen, in welchen man den größeren Aufwand billig scheut. Während diese köstlichen Blätter längst in die englische, französische und italienische Sprache übertragen sind, kommen sie nun auch im deutschen Vaterlande den Kindern der Armuth zu Gute, und wir versäumen nicht, noch vor dem heiligen Weihnachtsfeste die christlichen Eltern darauf aufmerksam zu machen.

Chronik.

Nekrolog. In New-York starb am 14. Nov. 1874 der im Jahr 1818 in Milton, Massachusetts, geborene Architect Hammatt Billings. Er wohnte meistens in Boston und erbaute mehrere Kirchen.

Inhalts-Verzeichniß.

- Nr. 1. Schnorr's himmlisches Jerusalem. — Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst. Von Dr. L. Gerlach in Dessau. — Von der Kirche St. Nicolai zu Hamburg. G. — Kirchlicher Anstand und kirchliche Unarten. — Liturgie (Hauskapelle zur Feier des Kirchenjahrs. Mit Zeichnungen von Luise Wolf. Herausgegeben von Dr. L. Schöberlein. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.) E. — Chronik: Alterthümer (Köln. Altenberg. Rom).
- Nr. 2. Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst. Von Dr. L. Gerlach in Dessau. (Fortsetzung.) — Die neuesten Funde christlicher Alterthümer in Rom. Von Dr. Jean Paul Richter. — Heinrich Otte's Geschichte der deutschen Baukunst. G. — Ein Hirsaier Gedenkstein. Vilfinger. Chronik: Baukunst (Affisi). Malerei (Schwerin. Wustrow. Rom).
- Nr. 3. Schnorr's Bibel. G. — Gesticktes Altartuch im Dom zu Brandenburg. Wernicke. — Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst. Von Dr. L. Gerlach in Dessau. (Schluß.) — Die Christuskäule des hl. Bernward. G. — Von dem Gold- und Metallschmuck des Königs der Wiedertäufer zu Münster. — Chronik: Baukunst (Kreuzgang des Baseler Münsters). Malerei (Overbeck. Raphael. Schulze und Ripper. Thumann). Retrolog (Schulz. Franken. Gouder. Powers. Keller. v. Zahn).
- Nr. 4. Friedrich's Pfalter. G. — Mittelalterliche Bilderfelche. — Pompejana. I. — Louise Seidler. G. — Chronik: Retrolog (Ziebland. Luch). Alterthümer (Indien. Assyrien). Denkmäler (Beethoven. Bunyan).
- Nr. 5. Die Kirchenbauten des Gustav-Adolphs-Vereins. G. — Pompejana. II. Dr. Jean Paul Richter. — Mittelalterliche Bilderfelche. Nr. — Aus dem neueren Kirchen-Bau und Umbau in England. — Literatur: Dilettanten, Kunstliebhaber und Kenner im Alterthum von Dr. Hugo Blümner. Berlin, 1873. E. — Ueber die Bedachung der Vierungskuppel am Münster zu Straßburg. Straßburg, 1875. G. — Italien in fünfzig Tagen von Dr. Th. Gsell-Fels. Leipzig, 1875.
- Nr. 6. Dr. Carl Schnaase. †. — Fürstliche Traumbibel. Meurer. Erinnerung an Cornelius. — Ueber die Altersbestimmung kleinerer Kirchenbauten. L. Fischer. — Dr. Franz Reber's Geschichte der neueren deutschen Kunst. — Atlas der Plastik und Malerei von Dr. Moritz Carrière. — Michelangelo's heilige Familie in den Offizien zu Florenz. Hilleßen. — Neue Confirmationscheine (von Röder in Siegen; von Hildebrandt in Wüste). — Chronik: Christusstatue des russischen Bildhauers Antokolsky.
- Nr. 7. Michelangelo. G. — Literatur: Lehrbuch der gothischen Constructionslehre von G. Ungewitter. Zweite unveränderte Auflage. Leipzig, L. V. Weigel. Hermann Steindorff. Chronik: Kirchenbau (Köln. Meh. Mainz. Paris. Mühlhausen am Neckar. London). Plastik (Hildesheimer Kronleuchter. Trentwalder). Malerei (Meh. Florenz. München).
- Nr. 8. Die Ludgeri-Kirche zu Norden, der alten Hauptstadt Ostfrieslands. G. Bühler. Ueber den Gesichtsausdruck in der Antike. — Die mittelalterlichen Holzchnitte. — Einweihung der Münsterkirche und Enthüllung des Schlägerdenkmals in Hameln. Festschrift. Zeitschrift: Kirchenschmuck. Neue Folge. Herausgegeben von Georg Teigler. Amberg, Pustet, 1873. G. — Chronik: Malerei (Dore).
- Nr. 9. Schnorr's biblische Bilder für die Schule. G. — Die für die evangelische Abendmahlsfeier zweckmäßige Form des Kelchs. Wernicke. — Zeitschrift: Zeichenhalle, illustrierte Monatsblätter u. i. w., von Hugo Troschel, Theodor Wendler und Theodor Prüfer. Berlin, Rauck'sche Buchhandlung. H. Steindorff. — Hans Sebald und Barthel Beham. G. — Uhlend's Denkmal in Tübingen von Rieh. K. — Chronik: Congreg für innere Mission. Malerei (Plattner. Mader. Stever. Gilmmeister. Montovani. Goussoni). Lithographie (Baungarten's Confirmationscheine). Retrolog (W. Kaulbach).

- Nr. 10. Das Rietzschel-Museum in Dresden. — Schleiermacher's Standbild in Hamburg. G. — Gase's Kirchenbauten. — Hans Sachs und Albrecht Dürer. — Chronik: Nekrolog (Schurig, Bläser, Owen Jones, Glayre, Triqueti). Alterthümer (Mrechter Psalter, Mantegna's Fresken in Mantua, Fresken in Hjørring [Jütland], Expedition am Euphrat).
- Nr. 11. Das Michelangelo-Fest in Florenz. Dr. Jean P. Richter. — Das Rietzschel-Museum in Dresden. (Fortf.) — Der Abendmahlsfeld. — Archäologie: Die Bilderverehrung und die bildlichen Darstellungen in den ersten christlichen Jahrhunderten. Von Lic. Theol. Clem. Lüdtke. Freiburg i. Br. Herder'sche Buchhdlg. 1874. G. — Chronik: Denkmäler (Schnaase von Kopf, James Sudham von Georg Hess, Lessing von Strümpell, Herbart in Oldenburg, Columbus von Gordier). Alterthümer (Pantlinzelle). Nekrolog (Baltard, Tyrowitt-Trake, Rio, Follen, Hildebrandt, Ihlele). Neueste Schriften (Gottl. Suppers).
- Nr. 12. Die St. Paulskirche der arabischen Protestanten in Jerusalem. W. — Das Rietzschel-Museum in Dresden. (Schluß). V. Engelhardt. Vom christlichen Kunst-Verein in Stuttgart. — Schulausgabe der Hen-Spetter'schen Nabeln. — Chronik: Nekrolog (Hammald Billings).

Sach- und Namenregister.

A.

- Abendmahlsfeld 11, 170.
 Adler, Architect, Berlin 9, 137.
 Ahlfeldt, Pastor in Leipzig 10, 158.
 Altar zu Thamm bei Ludwigsburg 12, 188.
 Altargemälde zu Schwerin 2, 32.
 " zu Wustrow 2, 32.
 Altartuch in Brandenburg 3, 34.
 Altersbestimmung kleiner Kirchenbauten 6, 90.
 Alterthümer von St. Gereon zu Köln 1, 16.
 " der Markuskapelle bei Altenberg 1, 16.
 Alterthümer, christliche, zu Rom 2, 27.
 " Wiedertäufer'sche zu Münster 3, 45.
 " in Pantlinzelle 11, 172.
 Andrea, Carl, Historienmaler, Dresden 6, 84; 9, 143.
 Andrea, Dr., Archäolog, Berlin 10, 160.
 Antokolski, Bildhauer, Rom 6, 96.
 Atlas d. Plastik u. Malerei von Carrière 6, 94.
 Avenarius, Maler, Köln 1, 16.

B.

- Baltard, Victor, Architect, Paris 11, 176.
 Barfus, Kupferstecher, München 1, 16.
 Baumgarten, Maler, Leipzig 9, 144.
 Beck, Eugen, Musikerzeichner, Herrnhut 6, 84.
 Beham, Hans Sebald, Maler in Nürnberg 9, 140.
 Beham, Barthel, Maler in Nürnberg 9, 140.
 Beisbarth, Architect, Stuttgart 12, 187, 189.
 Bentele, Historienmaler, Stuttgart 12, 189.
 Bernward, Bischof und Künstler 3, 42; 4, 52, 54.
 Beyer, Architect, Stuttgart 12, 187.
 Bibel, Schnorr's, 3.
 Bihler, Eugenie, Stickerin, Reutlingen 12, 190.
 Bläser, Gustav, Bildhauer, Berlin 10, 159.
 Blümner, Hugo, Schriftsteller 5, 77.

- Bockstatt, Architect, Jerusalem 12.
 Botti, Maler 2, 32.
 Büttner, Photograph, Hildesheim 3, 45.
 Buonarroti, Michelangelo, 2, 26; 3, 37; 6, 95; 7, 11, 11, 166, 176.
 Burlison, J., Architect, Hamburg 1, 12.
 Burnell, A. C., Archäolog, Madras 4, 64.

C.

- Carrière, Moriz, Kunstgelehrter, München 6, 94.
 Cavalcafle, Maler und Forscher 2, 32.
 Christusfäule zu Hildesheim 3, 42.
 Confirmationscheine 6, 96; 9, 144.
 Consoni, Maler, Rom 9, 144.
 Gordier, Carl, Bildhauer, Paris 11, 176.
 Cornelius, Peter, Historienmaler 6, 85.
 Couder, Historienmaler, Paris 3, 48.
 Suppers, Schriftsteller 11, 176.

D.

- Denkmal Beethoven's in Wien 4, 64.
 " Bunyan's in Bedford 4, 64.
 " Uhland's in Tübingen 9, 142.
 " Schnaase's in Berlin 11, 171.
 " Sudham's in New-Brunswick 11, 175.
 " Lessing's in Braunschweig 11, 176.
 " Herbart's in Oldenburg 11, 176.
 " des Columbus in Mexiko 11, 176.
 Des Goudres, Maler, Carlsruhe 2, 32.
 Dollinger, Architect, Stuttgart 12, 187, 189.
 Dürer, Albrecht, Maler 10, 158.

E.

- Eichler, Antonie, Malerin, Berlin 12, 188.
 Ehemann, Maler, Hildesheim 3, 43, 45.
 Engelhardt, E., Dekan in Roth bei Nürnberg 12, 186.
 Erythüre zu St. Paul vor den Thoren Roms 1, 16.

F.

- Fischer, O., Kunstforscher, Bocho bei Jüterbog 6, 93.
 Föhr, Ed., Silberarbeiter, Stuttgart 12, 189.
 Förster, Ernst, Schriftst., München 6, 85.
 Foley, J. H., Bildhauer, London 11, 176.
 Franzen, Kunstfreund, Köln 3, 48.
 Fresken der Magliana 3, 47.
 „ des Andr. Mantegna zu Mantua 10, 160.
 Fresken der Kirche zu Hjörning in Jütland 10, 160.
 Führich, Joseph, Historienmaler, Wien 4.

G.

- Gedentstein, Hirzauer 2, 31.
 Gerlach, Kunstforscher, Dessau, 1, 2; 2; 3, 35.
 Gerner, Glasmaler, Overtürkheim 12, 189.
 Gillemeister, Glasmaler 9, 144.
 Glayre, G. Ch., Historienm., Paris 10, 110.
 Gotti, Schriftsteller, Florenz 11, 162, 176.
 Grünenwald, J., Maler, München 12, 187.
 Gsell-Fels, Schriftsteller 5, 80.

H.

- Hamalt Billings, Archit., New-York 12, 192.
 Hahn, Sara, Stickerin, Neudettelsau 6, 84.
 Hafe, Architekt, Hannover 3, 42; 5, 68; 10, 157.
 Haug, Martin, Orientalist, München 4, 64.
 Herzog, Buchbinder, Leipzig 6, 82.
 Heß, Georg, Bildhauer, Nordamerika 11, 175.
 Hildebrandt, Ed., Historienmaler, Düsseldorf 11, 176.
 Hildebrandt, Ad. M., Archäolog, Miste 6, 96.
 Hilleßen, Ad., Pfr., St. Arnual bei Saarbrücken 6, 95.
 Holbein, Hans, d. J., Maler 3, 37.

J.

- Jonas, Photolithograph, Dresden 9.
 Jones, Owen, Architekt, London 10, 160.

K.

- Kanzel in Kuchen (Württemberg) 12, 188.
 „ in Weitzweiler (Bayern) 12, 188.
 Kaselowski, Metallfabrik, Stuttgart 12, 190.
 v. Kaulbach, Wilhelm, Historienmaler, München 9, 144.
 Kelche, mittelalterliche Bilder, 4, 51; 5, 71; 9, 131.
 Keller, Joseph, Kupferstecher, Düsseldorf 3, 48.
 Kieß, Bildhauer, Dresden 9, 142.
 Kirche, St. Nicolai, Hamburg 1, 11.
 Kirche des h. Franz in Assisi 2, 32.
 Kirche, St. Pauls, in Jerusalem 12.
 Kirche, Weitz-, Mühlhausen a. Neckar 12, 188.
 Kirche in Saulgau 12, 187.
 Kirchenbau in England 5, 75.
 Kirchenbauten des Gustav-Adolphs-Vereins 5
 Kleesattel, Bildhauer, Stuttgart 12, 188.
 Klok, Architekt, Strassburg 5, 80.
 Kopp, Joseph, Bildhauer, Rom 11, 175.
 Kreuzgang des Basler Münsters 3, 47.
 Krißhardt, Bildhauer, Hildesheim 3, 43, 45.

L.

- Lamberti, Maler, Stuttgart 12, 188.
 v. Leins, Architekt, Stuttgart 5, 68; 12, 187.
 Lüdke, Archäolog, Rom 11, 171.
 Luch, Charles, Historienmaler, Paris 4, 64.
 Luthardt, Prof. in Leipzig 10, 158.

M.

- Mader, Historienmaler, Jnnäbruck 9, 144.
 Mantegna, Andrea da, Maler 10, 160.
 Mengs, Raphael, Maler 3, 40.
 v. Merz, Prälat, Stuttgart 9, 143; 12, 186.
 Meurer, Kunstforscher, Callenberg 6, 84; 9, 143.
 Meyer, Kunstschreiner, Stuttgart 12, 188.
 Michel Angelo f. Buonarroti.
 Milanesi, Schriftst., Florenz 11, 162.
 Montovani, Historienmaler, Rom 9, 144.
 Mortimer, G. H., Architekt, Hamburg 1, 12.
 Mühe, Ernst, Pastor, Derben 1, 13.
 Münster zu Strassburg 5, 79.

N.

- Neuber, Friz, Bildhauer, Hamburg 10, 154.
 v. Neher, Historienmaler, Stuttgart 12, 189.
 Niccolo Pisano, Bildhauer 3, 40.
 Ripper, Historienmaler, Leipzig 3, 47.

O.

- Oertel, Kaspar, Holzschnyder, Leipzig 4.
 Osterberg, Silberarbeiter, Stuttgart 12, 189.
 Otte, Heinrich, Kunstforscher, Fröhden bei Jüterbog 2, 30.
 Overbeck, Friedrich, Maler 3, 47.

P.

- Parker, J. H., Archäolog, Oxford 5, 75.
 Pencz, Georg, Maler in Nürnberg 9, 140.
 Pehsch, Kupferstecher, Dresden 1, 16.
 Pfannschmidt, Historienmaler, Berlin 12, 188.
 Plattner, Historienmaler, Jnnäbruck 9, 144.
 Pompejana I. 4, 56; II. 5, 68.
 Povers, Hiram, Bildhauer 3, 48.
 Prüfer, Theodor, Architekt, Berlin 9, 138.
 Psalter, Utrechter 10, 160.

R.

- Raphael f. Sanzio.
 Reber, Franz, Kunstforscher, München 6, 93.
 Richter, J. P., Archäolog, Rom 2, 29.
 Rietschel, Bildhauer, Dresden 10; 11, 165; 12, 188.
 Rio, Kunstforscher, Paris 11, 176.
 Röder, O., Historienmaler 6, 96.
 Römmker, Photolithograph, Dresden 9.
 Rosenber, Adolf, Kunstforscher, Berlin 9, 140.
 Rubens, Peter Paul, Maler 3, 48.
 de Rossi, Archäolog, Rom 11, 171.

S.

- Sanzio, Raphael 2, 32.
 Scheele, Louis, Goldschmied in Leipzig 5, 75; 6, 82.
 Schnaase, Carl, Kunstforscher, Wiesbaden 6; 11, 175.
 Schneider, Franz, Holzbildhauer, Leipzig 6, 84.

Schnorr von Carolsfeld, Julius, Historien-
maler 1; 3; 9.
Schöberlin, L., Prof. d. Theol., Göttingen 1, 15.
Schulze, A., Glasmaler, Leipzig 3, 47.
Schulz, J. C. Architekturmaler, Danzig 3, 47.
Schurig, R. W., Maler, Dresden 10, 159.
Scott, George Gilbert, Architekt, London 1,
11; 10, 154.
Seidler, Louise, Malerin, Weimar 4, 59.
Smith, Georg, Archäolog, London 4, 64.
Speckter, D., Lithograph, Hamburg 12, 192.
Statue Neander's, Hamburg 10, 154.
" Schleiermacher's in Hamburg 10, 154.
" James Suydam's, New-Brunswick 11,
171.
Steindorff, Herm., Architekt, Stuttgart 9, 139;
12, 187. 189. 192.
Steuer, Maler, Düsseldorf 2, 32; 9, 144.
Stöber, Schriftst., Hamburg 1, 11.
Stolze, Photograph, Berlin 10, 160.
Strümpell, Bildhauer, Braunschweig 11, 176.
Stüler, Architekt, Berlin 5, 68.

T.

Tapete Raphael's 2, 32.
Thiele, Schriftsteller, Kopenhagen 11, 176.
Tiefenbrunn, Maler, Camstadt 12, 189.
Traubibel 6, 82.

Trentwalder, Bildhauer, Tirol 7, 112.
Triqueti, Heinrich von, Bildhauer, London
10, 160.
Troschel, Hugo, Architekt, Berlin 9, 138.
Tyrowitt-Deake, Archäolog, Jerusalem 11, 176.

U.

Verein für rel. Kunst in Berlin 11, 171.
Verein f. Christl. Kunst in Stuttgart 12, 186.

V.

Walde, Kupferstecher, München 1, 16.
Wendler, Theodor, Architekt, Berlin 9, 138.
Wernicke, Kunstforscher, Brandenburg 3, 37;
9, 138.
Winder, Archäolog, Hildesheim 3, 43.
Wilhelm, Glasmaler, Stuttgart 12, 189.
Withe, Architekt, Köln 1, 16.
Wolf, Luise, Künstlerin 1, 15.
Wolf, Hans, Xylograph, München 12, 187.
Wood, Jesaja, Architekt, Hamburg 1, 12.

Z.

v. Zahn, Albert, Kunstforscher, Dresden 3, 48.
Ziehlend, Georg Friedr., Architekt, München
4, 64.
Zumbusch, Bildhauer, Wien 4, 64.

Verzeichniß der Illustrationen.

Nr.		Seite
1.	Schnorr's himmlisches Jerusalem	3
2.	Michelangelo's Madonna in den Uffizien zu Florenz	28
3.	Spätere Madonna des Michelangelo	38
4.	Pompejanisches Wandgemälde	58
5.	Pompejanische Darstellung mit dem Todtenkopfe	70
6.	Bibeldeckel nach Eugen Beck und Louis Schaele	83
7.	Statuette des Täufers Johannes von Michelangelo	99
8.	Ludgeri-Kirche zu Norden in Ostfriesland: a. Grundriß der Kirche; b. Innen- ansicht; c. Grundriß des Chors	115. 116. 118
9.	Mittelalterlicher Abendmahlsfeld aus Brandenburg a. d. Havel	131
10.	Standbild Schleiermacher's von Reuber in Hamburg	155
11.	Abendmahlsfelde des Berliner Vereins für religiöse Kunst	170
12.	Vorderansicht der St. Paulskirche der arabischen Protestanten in Jerusalem	179

Jahresbericht

des

Vereins für religiöse Kunst

in der evangelischen Kirche,

erstattet

in der

General-Versammlung vom 30. März 1854.

Berlin.

Gedruckt bei A. B. Schabe.

In der gemäß §. 6 des Statuts am 30. März 1854 abgehaltenen General-Versammlung erstattete der Vorsitzende, Geheimer Ober-Tribunals-Rath Dr. Schnaase, nachdem er die Anwesenden begrüßt, Namens des Vorstandes folgenden Bericht:

Sie wissen, meine Herren, daß die Anregung zur Gründung unseres Vereins durch den im Herbst 1851 abgehaltenen Kirchentag zu Elberfeld gegeben wurde, und daß dieser, in dem Gefühle des Bedürfnisses einer höhern Bethätigung der Kunst für die evangelische Kirche, einen provisorischen Ausschuß erwählte, welcher die Bildung eines Vereins zu diesem Zwecke einleiten sollte. Dieser Ausschuß, der in Berlin zusammentrat, mußte der ihm gestellten Aufgabe gemäß versuchen, dem beabsichtigten Vereine eine Gestalt zu geben, welche die Theilnahme des gesammten Deutschlands möglich machte. Er entwarf daher einen Plan, nach welchem die Verbindung einzelner Local-Vereine zu einem Ganzen durch einen Central-Ausschuß bewirkt werden sollte. Die deshalb erlassene Einladung zum Beitritte hatte jedoch aus sehr verschiedenen Ursachen nicht die Folge, zur Gründung mehrerer Local-Vereine zu führen. Nur in Berlin fand der Gedanke hinreichende Theilnahme. In einer deshalb abgehaltenen öffentlichen Versammlung vom 25. März 1852 wurde ein Comité zur Entwerfung eines Statuts für den Local-Verein gebildet, in einer ferneren Versammlung vom 23. März 1853 dieses Statut genehmigt, und nach Maafgabe desselben ein Vorstand aus einem Vorsitzenden, einem Schatzmeister und 7 andern Mitgliedern erwählt. Die Function des Vorsitzenden wurde mir übertragen, die Wahl der sieben

andern Mitglieder, der Herren W. Reg.=Rath Abeken, Prof. Dage, Prof. Drake, Dr. Eggers, Director v. Ledebur, Ober=Conf.=Rath Dr. Nüssch, Hofbaurath Straß von den Erwählten angenommen. Dagegen lehnte der zum Schatzmeister erwählte, in der Versammlung nicht anwesend gewesene Herr Geh. Fin.=Rath Knoblauch das Mandat ab, und der Vorstand sah sich daher sofort beim Beginn seiner Thätigkeit in der Lage, gemäß der ihm durch den Schlusssatz des §. 7 des Statuts gegebenen Befugniß, sich durch eigne Wahl ergänzen zu müssen. Diese Wahl hat den Herrn Buchhändler Ernst getroffen, welcher auch die Güte gehabt hat, das ihm angetragene Geschäft zu übernehmen. Zu diesen Vorstandsmitgliedern traten dann noch nach der transitorischen Bestimmung des §. 11 des Statuts, und da sich bisher noch kein anderer Local-Verein gebildet hat, die Mitglieder des ursprünglichen Central=Ausschusses die Herren Geh. Ober=Reg.=Rath v. Bethmann=Hollweg, Maler Herrmann und Ober=Conf.=Rath v. Mühler. Dies ist der Vorstand, der Ihnen heute Bericht erstattet.

Die Zahl der Mitglieder des Vereins ist noch keine sehr bedeutende; er zählt deren in Berlin 101, außerhalb 88. Diese auswärtigen Mitglieder wohnen aber sehr zerstreut, meistens in größerer Entfernung, im Norden und im Süden von Deutschland, einzelne in Holland, England, ja selbst in St. Petersburg. Diese wenigstens örtliche Verbreitung giebt den Beweis, daß das Bedürfniß, welches der Stiftung des Vereines zum Grunde lag, an vielen Orten empfunden wird, und gewährt die Aussicht, daß ihm bei weiterer Entwicklung eine ausgedehntere Theilnahme werden wird. Die noch geringe Zahl der Mitglieder darf uns dabei nicht entmutigen. Da der Verein der erste in seiner Art ist, da er sich nicht an das persönliche Interesse wendet, sondern gemeinnützige und höhere Zwecke hat, so ist es begreiflich, daß Viele, ehe sie ihm beitreten, seine Wirksamkeit beobachten wollen. Auch sind uns von mehreren Seiten höchst erfreuliche Zeichen der Gunst und Theilnahme zugegangen. Dahin rechne ich zunächst, daß Se. Maj. der König dem Vereine mit einem bedeutenden jährlichen Beitrage beizutreten geruht und ein Privatmann, Herr Eller in Elberfeld, in diesem Jahre 100 Thlr. beige-steuert hat. Ich werde aber auch noch andere Zeichen der Gunst zu erwähnen haben.

Bei der mäßigen Zahl der Theilnehmer würden deren Beiträge an sich wenigstens für jetzt es noch nicht möglich gemacht haben, der ersten

und wichtigsten Aufgabe des Vereins, der Stiftung von Werken bildender Kunst in Kirchen oder an verwandten öffentlichen Orten zu genügen. Die edle Freigebigkeit eines Freundes dieser guten Sache hat uns indessen schon jetzt in den Stand gesetzt, auch zu einer solchen zu schreiten, indem er uns die Summe von 100 Th'r. überwies, um vermittelst öffentlicher Preisbewerbung ein Gemälde, den Heiland im Momente des Ecce homo darstellend, zu beschaffen, und demselben eine kirchliche Bestimmung zu geben.

Bei der unter Zuziehung der berühmten Meister Cornelius und Schnorr v. Carolsfeld getroffenen Entscheidung haben die hiesigen Maler Steinbrück und Teschner, jener den ersten, die Ausführung des Bildes bedingenden, der Letztere den zweiten Preis erhalten. Das Bild des Herrn Steinbrück ist bereits seit dem Herbst des vorigen Jahres vollendet und vielen von Ihnen ohne Zweifel bekannt, da es längere Zeit im Lokale des Vereins der Kunstfreunde aufgestellt gewesen ist. Der Vorstand hatte den Wunsch, es, als das erste Zeugniß seiner Wirksamkeit, einer Kirche dieser Stadt zu widmen; die deshalb angeknüpften Unterhandlungen stießen aber auf Schwierigkeiten, deren Beseitigung länger als erwartet aufhielt, so daß erst in diesen Tagen die Aufstellung des Bildes und zwar in der hiesigen Kirche St. Philipp Apostel erfolgen wird.

Abgesehen von diesem zunächst beabsichtigten Erfolge hat die erwähnte Preisbewerbung aber auch sonst mehrfach zur Anregung religiöser Kunst gedient. Herr Teschner, der, wie erwähnt, den zweiten Preis erhalten, hat, indem er auf denselben verzichtete, nach dem für die Bewerbung gefertigten Entwurf ein Gemälde ausgeführt, das die durch den Karton erweckten Erwartungen noch übertrifft, und dem eine würdige Bestimmung hoffentlich nicht fehlen wird. Ein andrer Konkurrent, Herr Mengelberg zu Düsseldorf, hat durch Se. Maj. den König den Auftrag zur Ausführung der uns übersendeten Skizze in großer Dimension erhalten, und auch andere Bewerber haben dem Unternehmen nach die durch die Preisaufgabe veranlaßten Entwürfe ausgeführt. Diese mannigfache Förderung der religiösen Kunst verdanken wir also der edlen Freigebigkeit des gedachten Freundes unsrer Sache, für welche ich demselben, gewiß mit Zustimmung aller Mitglieder, hiemit den wärmsten Dank ausspreche.

Bei dieser günstigen Wirkung jener ersten Preisbewerbung ist es um so erfreulicher, daß eine solche aufs Neue bevorsteht. Wiederum nämlich hat ein Freund der religiösen Kunst eine Aufgabe unter Mitwirkung des Vereines gestellt, indem er eine Konkurrenz auf ein Brustbild des Erlösers, das in gegebener Räumlichkeit über der Thür einer Begräbniskapelle in Relief ausgeführt werden soll, eröffnet hat. Die Entscheidung darüber wird am 16. k. M. erfolgen, und wir hoffen, daß viele künstlerische Hände sich mit dieser würdigsten Aufgabe beschäftigt haben.

Außerdem hat der Vorstand die Gelegenheit gehabt, ohne materielle Mitwirkung von Seiten des Vereines die Stiftung eines kirchlichen Werkes zu fördern, welche um so erfreulicher ist, weil sie von schlichten Landleuten ausgeht, die aus eigenem Antriebe die Zahlung einer nicht unangemessenen Summe zur Anfertigung eines Altarbildes für die Kirche ihres Wohnortes, Seligenfelde in Ostpreußen, erbeten haben. Diese in jeder Beziehung höchst erfreuliche Erscheinung giebt den unzweifelhaften Beweis, daß der Sinn für religiöse Kunst und für künstlerischen Schmuck religiöser Stätten bei den Klassen des Volks, welche sich nicht zu den Gebildeten rechnen, noch nicht erloschen ist. Eine andre Mittheilung ergab, daß ein für das Gemeinwohl begeisterter Privatmann in einer nordwestlichen Provinz eine großartige Stiftung gegründet hat, deren Zweck es ist, sämmtliche siebenzig Kirchen seines engern Vaterlandes, ohne Unterschied der Konfession, mit Altarwerken zu versehen. Wir sehn also, daß Sinn und Neigung für die Zwecke des Vereines nicht fehlen. Allein freilich muß noch viel geschehn, um diesen in vielen Gegenden schlummernden Sinn zu wecken. Und in dieser Hinsicht glaubt nun der Vorstand die Mitwirkung seiner Mitglieder dringend in Anspruch nehmen zu müssen, sowohl um ihm Kunde von dem etwa in den Gemeinden laut werdenden Bedürfnisse der künstlerischen Ausschmückung kirchlicher Stätten, als auch um innerhalb der Gemeinden selbst weitere Anregung zu geben, damit theils die materiellen Mittel, für welche die Kasse des Vereines jetzt noch sehr wenig gewährt, beschafft werden, theils aber auch den Stiftungen die erforderliche Wärme und Theilnahme in dem Kreise, für welchen sie zunächst bestimmt sind, nicht entgehe.

Die zweite Aufgabe des Vereines ist, Vervielfältigungen evangelisch-christlicher Darstellungen ins Leben zu rufen und zu verbreiten, und auch

hier glauben wir, mit dem Anfange unsrer Thätigkeit zufrieden sein zu können. Die Zeichnung des den hier wohnenden Mitgliedern bereits zugekommenen Blattes: Christus als Knabe im Tempel lehrend, ist des berühmten Meisters der jetzt erscheinenden Bilderbibel, des Directors Schnorr v. Carolsfeld, im höchsten Maasse würdig. Der Holzschnitt, durch einen tüchtigen Künstler, Herrn A. Gaber in Dresden, vortrefflich ausgeführt, giebt den Beweis, wie sehr diese schlichte und kräftige Behandlungsweise religiösen Gegenständen zusagt. Die Mitglieder des Vereins erhalten sämmtlich Abdrücke auf starkem und auf chinesischem Papier, und es ist zu erwarten, daß das Bekanntwerden dieses trefflichen Blattes dem Vereine eine größere Theilnahme erwecken wird. Es ist zunächst nur für die Mitglieder des Vereins bestimmt, welche demselben schon im Jahre 1853 beigetreten waren. Um jedoch mehreren ausgesprochenen Wünschen zu genügen, hat der Vorstand beschlossen, es auch noch denjenigen neu hinzutretenden Mitgliedern, welche als solche einen statutenmäßigen Beitrag für das Jahr 1853 nachzahlen wollen, zu verabfolgen, soweit als die in der für die Mitglieder bestimmten Form genommenen Abdrücke es gestatten. In Beziehung auf die weitere Verbreitung des Blattes schien es dem Vorstande für jetzt wenigstens nicht geeignet, es in den Handel zu geben. Dagegen hat er beschlossen, den Schulen aller Art dieses schon seinem Gegenstande nach für sie sehr wohl geeignete Blatt für einen überaus geringen Preis zu belassen, der nicht sowohl auf Deckung der Kosten der Herausgabe, als darauf berechnet ist, Maassstab und Grenze der Vertheilung zu geben, und den der Wirksamkeit der Gabe förderlichen und selbst nöthigen entgegenkommenden Wunsch des Empfangenden festzustellen. Man hat sich dahin geeinigt, diesen Preis auf 10 Sgr. für ein einzelnes Exemplar, auf 7½ Sgr. bei Abnahme von wenigstens 25 Exemplaren festzustellen, für den es Schulvorständen, sei es, daß sie die Blätter zur Aufstellung in den Schullokalen oder zu Prämien für die Schüler benutzen wollen, abgelassen werden soll.

Für das laufende Jahr haben wir eine Bestellung bei dem hiesigen, auf dem Gebiete religiöser Kunst rühmlichst bekannten Maler Herrn Pfannenschmidt, und zwar nach einer vortrefflichen Zeichnung desselben, Christus am Delberge, gemacht. Das Blatt soll die sehr bedeutende Grösse der Originalzeichnung erhalten und wird hoffentlich vor

der General-Versammlung des nächsten Jahres in den Händen der Mitglieder sein und sie nicht weniger als unsre diesjährige Gabe befriedigen.

Der Vorsitzende trug hierauf den wesentlichen Inhalt der von dem Schatzmeister des Vereins gelegten, weiter unten abgedruckten Rechnungsübersicht vor, und forderte demnächst, da Vorschläge zur Abänderung des Statuts nicht gemacht und mithin nicht zu berathen waren, die Anwesenden zu etwanigen Vorschlägen und Bemerkungen auf.

Hr. Präsident von Uechtritz rieth, die Beihülfe der kirchlichen Behörden in Anspruch zu nehmen und sprach die Vermuthung aus, daß die Grundbedingungen des Vereins noch nicht bekannt genug seien, und man hier und da in seinem Verhalten zu demselben von falschen Voraussetzungen auszugehn scheine. —

Hr. Geh. Ober-Regierungsrath von Bethmann-Hollweg trat den Ansichten des Vorredners bei und wies dabei auf das Beispiel des katholischen Clerus hin. Er führte dann weiter aus, wie wichtig es für die Sache des Vereins sei, die derselben entgegenstehenden Vorurtheile zu widerlegen.

Hr. Prediger Reinick gab zu erwägen, wie nicht nur bei dem Neubau von Kirchen, sondern auch vorzüglich bei der Restauration alter Gotteshäuser vielfache Gelegenheit zur Wirksamkeit des Vereins gegeben werde.

Es wurden sodann die vorschriftsmäßigen Wahlen von drei Vorstandsmitgliedern an Stelle der durch das Loos ausgeschiedenen vorgenommen. Das Skrutinium ergab die Wiederwahl der Herren W. Legationsrath Abeken, Redakteur Eggers und Buchhändler Ernst.

Zu Rechnungsrevisoren wurden die Herren Fabrikbesitzer Geiß, Carl Goldschmidt und Geh. Finanz-Rath Knoblauch vorgeschlagen und durch allgemeine Affirmation gewählt.

Der Vorsitzende schloß hierauf die Versammlung.

Der Vorstand des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche.

Vorsitzender:

Dr. **R. Schnaase**,
Geh. Ober-Tribunals-Rath.

Schriftführer:

Dr. **F. Eggers**,
Redakteur des deutschen Kunstblattes

Rechnungs = Abschluß

für den Verein für religiöse Kunst in der
evangelischen Kirche,

vom 30. März 1854.

	Thlr.	Sgr.	Pf.
Einnahme.			
Tit. I. Fortlaufende jährliche Beiträge.			
a. Hiesige Mitglieder	385 Thlr.	— Sgr.	
b. Auswärtige	270	15	—
	655	15	—
Tit. II. Außerordentliche Einnahmen.			
Von einem Freunde der religiösen Kunst zur Stiftung des Gemäldes: Ecce homo			
	566	20	—
Für den Verkauf der Handzeichnung des Directors Schnorr von Carolsfeld: Christus als Knabe im Tempel lehrend, aus der Chatouille Sr. Maj. des Königs			
	141	20	—
	708	10	—
Tit. III. Anderweitige Einnahmen.			
Zinsen von der Bank	2	22	6
Summe	1366	17	6

		Thlr.	Sgr.	Pf.
Ausgabe.				
Tit. I. Für Kunstgegenstände.				
An Hrn. Maler Steinbrück für das Gemälde: Ecce homo	510 Thlr. — Sgr. — Pf.			
Für einen vergoldeten Rahmen zu diesem Gemälde Herrn Director Schnorr v. Carolsfeld für die Zeichnung: Christus als Knabe im Tempel lehrend	20 = 7 = 6 = 200 = — = — =			
		730	7	6
Tit. II. Für Vervielfältigung von Kunstgegenständen.				
An Herrn Gaber in Dresden für den Holzschnitt nach der gedachten Zeichnung	200 Thlr. — Sgr. — Pf.			
Für Papier und chinesisches Papier zum Drucke des Holzschnitts	46 = 4 = — =			
Für den Schnitt der Unterschrift	6 = 2 = 6 =			
Für den Druck von 750 Exemplaren	11 = 14 = — =			
		263	20	6
Tit. III. Verschiedenes.				
Localmiethe	5 Thlr. — Sgr. — Pf.			
Für den Boten, Porto und Spesen	40 = 18 = 9 =			
Für Insertionen, Druckkosten und Schreibmaterialien	10 = 2 = — =			
An Kopialien	11 = 27 = 6 =			
Eine Stempelpresse	11 = 10 = — =			
		78	28	3
Summe		1072	26	3
Einnahme		1366	17	6
Ausgabe		1072	26	3
Bestand		293	21	3

Der Schatzmeister des Vereins.
(gez.) **Wilh. Ernst.**

Wir bescheinigen hiermit, daß der vorhergehende am 30. März d. J. erfolgte Rechnungs=Abschluß in Folge des uns von der General=Versammlung erteilten Auftrages von uns mit den Büchern und Belägen verglichen und richtig befunden, so wie auch, daß der auf die nächste Rechnung zu übertragende Bestand im Betrage von zweihundert drei und neunzig Thaler 21 Sgr. 3 Pf. Cour. uns haar vorgelegt worden ist.

Berlin, den 19. Mai 1854.

(gez.) **Knoblauch. W. Geiß. C. Goldschmidt.**

Der Vorstand des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche besteht für das Jahr 1854 aus folgenden Mitgliedern:

- Herr Wirkl. Legationsrath Abeken,
- = Geh. Ober-Regierungsrath von Bethmann-Hollweg,
 - = Professor Daege,
 - = Professor Drake,
 - = Redakteur Dr. Eggers (Schriftführer),
 - = Buchhändler Ernst (Schatzmeister),
 - = Geschichtsmaler R. Herrmann,
 - = Director Freiherr von Ledebur,
 - = Ober-Consistorialrath von Mühler,
 - = Ober-Consistorialrath Dr. Nissch,
 - = Ober-Tribunalsrath Dr. Schnaase (Vorsitzender),
 - = Hofbaurath Strack.
-

Statuten

des

Berliner Local - Vereins

für

religiöse Kunst in der evangelischen Kirche.



§. 1.

Zweck des Vereins.

Der Zweck des Vereins ist:

- a) die Stiftung von Werken der bildenden Künste in evangelischen Kirchen, Schulen und verwandten öffentlichen Orten zu befördern, zu unterstützen, zu vermitteln und zu leiten;
- b) Kupferstiche, Lithographien oder Holzschnitte evangelisch-christlicher Darstellungen ins Leben zu rufen und zu verbreiten.

§. 2.

Verhältniß zum Central-Ausschuß.

Der erstere Zweck wird zunächst als die Aufgabe des Local-Vereins angesehen, und der Central-Ausschuß wird dabei nur zur Unterstützung in Anspruch genommen werden; der zweite dagegen, die Veröffentlichung von Vereinsblättern, wird ganz in die Hände des Central-Ausschusses gelegt.

§. 3.

Vertheilung der Geldmittel.

Zu diesem Ende wird der Local-Verein jährlich ein Drittheil seiner Gesammt-Einnahme zur freien Verwendung für beide Zwecke dem Central-Ausschuß übergeben, welcher dafür die Verpflichtung übernimmt, dem Local-Ausschuß die zur Vertheilung unter die Mitglieder erforderliche Zahl von Exemplaren seiner Publikationen zu liefern.

§. 4.

Verwendung der Einnahmen.

Die Verwendung der anderen beiden Drittheile zu Stiftungen der §. 1. a. bezeichneten Art innerhalb des Bezirks des Local-Vereins bleibt dem Vorstande des letzteren ganz überlassen.

§. 5.

Beiträge und Mitgliedschaft.

Es wird jeder Beitrag angenommen.

Jahresbeiträge von 3 Thln. und darüber erwerben die Rechte eines wirklichen Mitgliedes: das Recht zum Stimmen in der General-Versammlung, zum Wählen der Vorstands-Mitglieder und zur Theilnahme an der Abänderung der Statuten.

Beiträge von 1 Thlr. bis zu 3 Thlr. excl. geben nur Anrecht auf die zu vertheilenden Vereinsblätter.

§. 6.

General-Versammlung.

Die ordentliche General-Versammlung findet jährlich im Monat März an einem jedesmal von dem Vorstande zu bestimmenden und im Lauf des Februar den wirklichen Mitgliedern anzuzeigenden Tage statt.

Der Vorstand legt derselben einen nachher durch den Druck zu veröffentlichenden Bericht über seine Thätigkeit und die Rechnung über die Einnahmen und Ausgaben vor.

§. 7.

Wahl des Vorstandes.

In der General-Versammlung findet auch die Wahl eines Vorsitzenden des Local-Vereins, eines Schachmeisters und 7 anderer Ausschuß-Mitglieder, unter welchen mindestens ein Geistlicher und mindestens drei Künstler sein müssen, statt.

Gleichzeitig bestimmt die General-Versammlung drei Vertrauensmänner zur Prüfung und Begutachtung des Rechnungsberichts.

Der Vorstand wird auf drei Jahre gewählt. Jedes Jahr scheiden drei Mitglieder — mit Ausnahme des Vorsitzenden, welcher für alle drei Jahre bleibt — aus, die für die ersten zwei Jahre durch's Loos, nachher durch die Reihenfolge bestimmt werden. Die Ausgeschiedenen sind unbedingt wiederwählbar.

Die Wahl selbst wird durch den Vorstand geleitet, der auch den Wahlmodus bestimmt.

Scheidet in der Zwischenzeit irgend ein einzelnes Mitglied aus, so ergänzt der Vorstand sich selbst.

§. 8.

Geschäfts-Ordnung.

Seine Geschäfts-Ordnung und Geschäfts-Vertheilung bestimmt der Vorstand selbst, so wie er auch die Schriftführer selbst bezeichnet. Zur Beschlußfassung sind in jedem Falle wenigstens 5 Stimmen erforderlich.

§. 9.

Abänderung des Statuts.

Vorschläge zur Abänderung des Statuts von Mitgliedern müssen dem Vorstand bis zum 31. Dezember eingereicht werden; derselbe

muß diese, so wie seine etwaigen eignen, im Lauf des Monats Februar den wirklichen Mitgliedern des Vereins mittheilen, wenn sie zur Berathung in der ordentlichen General-Versammlung im März kommen sollen. Ihre Annahme in der letzteren kann nur durch zwei Drittheil der anwesenden Stimmen erfolgen.

§. 10.

Vertretung im Central-Verein.

Der Vertreter des Local-Vereins im Comité des Central-Vorstandes wird vom Local-Vorstande aus seiner Mitte bezeichnet.

Verzeichniß der Mitglieder.

I. In Berlin einheimische Mitglieder.

	Zähllicher Beitrag Thlr.		Zähllicher Beitrag Thlr.
Se. Majestät der König	100	Drake, Professor	3
Abeken, Wirtl. Legations-Rath	3	Duncker, A., Hofbuchhändler	3
Andrae, Maler	6	Eggers, Dr. Redakteur des deut-	3
Architekten-Verein	3	ischen Kunstblatts	3
Begas, Professor	3	Eichens, Professor	3
v. Behr, Fräulein Julie	2	Eichler, Kunsthändler	3
v. Behr, Fräulein Leopoldine	2	Erbkam, Bau-Inspektor	2
Bendemann, Rentier	3	Ernst, Wils., Buchhändler	3
v. Bergh, Freiherr, Major	3	Festenberg, Candidat d. Theologie	3
v. Bethmann-Hollweg, Geh.		Fränkel, Rentier	3
Ober-Regierungs-Rath	5	Geiß, Fabrikbesitzer	3
Beyer, Prediger	1	Gerhard, Prof. Dr.	2
v. Bismark-Bohlen, Graf,		Goldschmidt, Car	5
Rittmeister, Flügel-Adjutant	2	Grieben, Buchhändler	3
Bolte, G. F., Geschichtsmaler	3	Grimm, Gen.-Staats-Anwalt	3
Bötticher, C., Professor	3	Guhl, Prof. Dr.	3
Ciborovius, Justizrath	2	Henning, Adolf, Professor	5
Daege, Professor	3	Hensel, Professor	3
Decker, Geh. Ober-Trib.-Rath	3	Herbig, Professor, Vice-Direktor	3
Decker, R., Geh. Ober-Hofbuch-		der Königl. Akademie der Künste	3
drucker	3	Hermes, Geh. Ober-Reg.-Rath	3
Decker, Georg,	1	Herrmann, Geschichtsmaler	3
Decker, Richard	1	Hertz, Buchhändler	3
v. Delitz I., Pr.-Lieutenant	3	Hizig, Baurath	3
Devaranne, Fabrikant	1	Holtmann, Stadtbaurath	2
Dieckhoff, Baumeister	3	Homeyer, Geh. Ober-Trib.-Rath	2
v. Dobeneck, Freiherr, Gen.-Major	1	Homeyer, Frau Geh. Ober-Trib.-	2
		Rath	

	Jährlicher Beitrag	Jährlicher Beitrag	
	Thlr.	Thlr.	
v. Hüfer , General d. Infanterie	2	Schlawitz , Buchhändler	3
Kaselowſky , Geschichtsmaler	3	Schnaase , Geh. Ober-Trib.-Rath	3
v. Kleeber , Professor	2	Schrader , Professor	5
Knoblauch , Geh. Finanz Rath	3	Schubert , Geschichtsmaler	3
Knoblauch , Baurath	3	Schulke , W., Buchhändler	3
Kugler , Dr. u. Prof., Geh. Reg.- Rath	2	Schulke , Kaufmann	1
Kuhk , Apotheker	3	Schulke , Papierhändler	1
v. Ledebur , Direktor der Königl. Kunstammer	3	v. Seydlitz , Freiherr	3
v. Lepel , Baron	3	Snethlage , Dr. Hofprediger	3
Lepsius , Professor Dr.	3	Steinbrück , Geschichtsmaler	3
Lucas , Bauführer	3	Strack , Prof., Hofbaurath	3
Lüderitz , Professor	3	Strauß , Dr. Hofprediger	3
Mathis , Geh. Ober-Reg.-Rath	3	Streichenberg , Professor	3
v. Möhler , Ober-Consistorial-Rath	3	Stüler , Geh. Ober-Baurath	3
Neander , Dr. Bischof	3	Sulzer , Geh. Ober-Reg.-Rath	5
Nitzsch , Ober-Conf.-Rath, Dr. u. Professor	3	v. Uechtritz , Präsident des evang. Oberkirchenraths	5
Pfannenschmidt , Geschichtsmaler	3	v. Viebahn , Geh. Ober-Reg.-Rath	3
Pohle , Stadtrath	1	v. Voß , Gräfin, geb. v. Berg, Exc.	5
Reineck , Prediger	1	Waagen , Dr. Direktor	2
v. Reventlow , Gräfin	1	Wagener , Consul	10
v. Salpins , Gen.-Major	3	Westphal , Maler	2
Schall , Maler	3	Wittich , Geschichtsmaler	3
Schievelbein , Bildhauer	5	Wiese , Geh. Reg.-Rath	1
		Wredow , Bildhauer	3

II. Mitglieder in den Preussischen Provinzen.

Ameler , H., Pastor in Herford	1	Feldhoff , Fabrikant in Langenberg bei Elberfeld	5
Balke , Pastor in Rheydt	1	Frehberg , H., Lehrer in Lübbecke bei Minden	1
v. Behr , auf Wargaz b. Güstrow	1	Klein-Schlotter , C. F. in Barmen	1
v. Behr , Frau, auf Behrenhoff bei Greifswalde	3	Kramer , Direktor in Halle	1
v. Bonin , Major in Görlitz	3	Krummacher , Dr. Ober-Conf.-Rath u. Hofprediger in Potsdam	3
Colsmann , Wilh., Kaufmann in Langenberg	10	Kunsemüller , Pastor in Wehdern in Westphalen	1
Dach , Geh. Finanzrath in Köln	3	Langer , Pastor in Glieneke bei Beeskow	1
Eller , Kaufmann in Elberfeld	100		
Engelbert , Inspektor in Duisburg	1		
Erstling , Pastor in Betsheim	1		

	Zähllicher Beitrag Thlr.		Zähllicher Beitrag Thlr.
Lenhardt , Pastor in Ladbegen Kreis Tecklenberg	1	Piper , Ooberbürgermeister in Frank- furt a. D.	3
v. Lepel , Frau Baronin auf Wied bei Güstrow	3	Plaghoff , Pastor in Hamm	1
v. d. Leyen-Blömersheim , Frei- herr Friedrich, in Crefeld	4	Runkel , Dr. in Düsseldorf	1
Mendelssohn , Prof. in Bonn	5	Schulz , Pastor in Tilsen bei Salz- wedel	1
v. Meyerink , Obrist-Lieut. in Mer- seburg	1	Schulze , Superintendent in Ziesar	1
Niemann , C. in Hamm	1	Solbrig , Pastor in Salzwedel	1
Overlack , D., Kaufmann in Crefeld	1	Weitenkampf , Hofrath in Dwisin b. Güstrow	1

III. Mitglieder in andern deutschen Landestheilen.

S. K. H. der Großherzog von Sachsen-Weimar	5½	Grüneisen , Dr. Gen.-Superinten- dent in Stuttgart	2
Abendroth , Dr. in Hamburg	5	Hagedorn in Hamburg	2
Abendroth , A. in Hamburg	15	Hagenbruch , Commerzienrathin in Weimar	1
Achelis , Pfarrer in Göpplingen bei Bremen	3	Hase , Dr. Geh. Kirchenrath in Jena	1
Appelius , Pastor in Braunschweig	1	Herwig , C., Kreisrath in Pyrmont	1
Barth , Dr. theol. in Calw	1	Huschke , Obergerichts-Rath in Ds- nabrück	3
Baur , H., in Schulenhoff bei Kiel	3	Kiesen , Geh. Hofrath in Jena	1
v. Beaulieu-Marconnay , Hof- marschall in Weimar	1	v. Maltiz , Baron in Weimar	1
Bertuch , Fräulein Mathilde in Weimar	1	Niem , Pastor in Falkenhagen (Lippe-Deimold)	1
Breier , Fr., Rektor in Oldenburg	1	Menken , G. in Holßell	1
Draescke , Fräulein Emma in Weimar	1	Nichelsen , Geh. Justizrath in Jena	1
Drohsen , Prof. Dr. in Jena	1	Müller , H. A., Dr. in Bremen	1
Duncker , W. in Hamburg	2	Nencks , Pastor in Elmlohe im Braunschweigischen	1
Ebell , Direktor in Braunschweig	1	Niemann , Conf.-Rath in Hannover	1
Faciüs , Dr. Diakonus in Apolda	1	Obl , Superintendent in Neu-Strelitz	3
Frommann , Buchhändler in Jena	1	Ortloff , Dr. Ober-App.-Gerichts- Präsident in Jena	1
Funke , Pastor in Menslage bei Ds- nabrück	1	Reichauer , Pastor in Bückeburg	1
Geffken , Dr. in Hamburg	5	v. Santi , Gräfin in Weimar	1
Göttig , Pastor in Hansuhn im Hol- stein'schen	1	Schubart , Dr. Gynn.-Lehrer in Weimar	1

	Jährlicher Beitrag Thlr.		Jährlicher Beitrag Thlr.
Schüddenopf , Pastor in Gehlen	3	Beltmann , H. Ch., Apotheker in Dsnabrück	3
v. Schwendler , Frau Bezirks-Dir. in Weimar	1	Vogel , Dr. Lic. und Privatdocent in Jena	1
Scipio , W., Pastor in Westerbor, Düstriesland	1	Vogler , Kreisamtmann in Langen- schwalbach	1
v. Seebach , Frau geb. v. Ollers- hausen in Weimar	1	Volkmann , J. H. in Bremen	1
Seidler , Fräulein L., Hofmalerin in Weimar	1	Wichern , Dr. in Hamburg	5
Stark , Dr. u. Prof. in Jena	1	v. Wydenbrugh , Geh. Staats- minister Exc. in Weimar	1
Steffann , Pastor in Lemgo	1	v. Zeschow , Fräulein Cäcilie in Weimar	1

IV. Mitglieder im Auslande.

Bach , Ad. in London	15	Spörlein , Pfarrer in Antwerpen	3
Bunge , G. in Antwerpen	3	Strauch , Geschichtsmaler in Rom	3
Chlemmé desgl.	3	Thieme , H. in Antwerpen	3
Molly , W. desgl.	3	Weber , G. desgl.	3
Schroeder , J. C. desgl.	3	Winkelmann , J. D. in Ant- werpen	3
Schulte , G. desgl.	3		

